Zur geschichte der altdeutschen verskunst


Dei
Sub Numine
Viget



Germanistische Abhandlungen

herausgegeben

von

Karl Weinhold.

8. Heft.

Zur Geschichte

der

altdeutschen Verskunst

von

Andreas Heusler.



Breslau.
Verlag von Wilhelm Koebner.
1891.

Zur Geschichte

der

altdeutschen Verskunst

von

Andreas Heusler.



Breslau.
Verlag von Wilhelm Koebner.
1891.

Rudolf Kögel

gewidmet.

Vorwort.

Die deutsche Verslehre erfreute sich nicht eines so begünstigten Entwicklungsganges wie die deutsche Sprachforschung.

Das Werk Jacob Grimms ist durch die vergleichende Sprachwissenschaft, die Sprachphysiologie, die Dialectforschung und die Principienwissenschaft in erfolgreichster Weise ergänzt und weitergeführt worden. Karl Lachmanns Verslehre bedurfte der Förderung von den nämlichen Seiten her. Sie ist ihr nicht in gleich tiefgreifender und umgestaltender Weise zu Teil geworden.

Die Sprachwissenschaft ist von der Buchstabenlehre glücklich zur Lautlehre durchgedrungen; sie hat ihren Hang zum dogmatischen abgelegt und verfährt rein historisch betrachtend; in allen Einzelheiten der Ueberlieferung sucht sie Sinn und Bedeutung zu erkennen. Die Verslehre aber trägt noch schwer an der Last des Buchstabens; sie spricht mit Vorliebe von 'richtig' und 'falsch' und schaltet über die Texte, als wäre die Aufgabe, sie zu bessern, nicht sie zu verstehn.

So sind wir auch noch nicht dazu gelangt, die Geschichte des deutschen Versbaues in klaren Linien zu zeichnen. In den wichtigsten Fragen gehn die Ansichten weit auseinander. Man darf kaum hoffen, dass die nächsten Jahre schon Einigung bringen und die Verslehre der vorausgeeilten Schwesterwissenschaft an die Seite stellen werden. Das viele und gute, das für die Aufhellung unsrer alten Verskunst getan worden ist, erscheint wie eine Fülle getrennter Mosaiksteine; ihre Zusammenfügung zum Bilde erwarten wir von der Zukunft.

An einen kleinen Teil dieser Aufgabe möchten die folgenden Blätter sich heranwagen. Sie suchen die Entwicklung des deutschen

Vierhebungsverses bis ins zwölfte Jahrhundert und seine Verbindung zur nationalen Strophe zu verfolgen. „Wiewol — um mit Opitz deutsche Poeterei Capitel VIII zu sprechen — ich keinen zweiffel trage, es sey noch allerseits eines vnd das andere zue erinnern, welches nicht weniger notwendig seyn mag, als etwas von denen sachen, derer ich erwehne.“

Oefter als mir lieb ist, muss ich mich im Widerspruch finden mit Gelehrten, deren Verdienste über meine ausdrückliche Anerkennung erhaben sind. Ich halte den Widerspruch nicht zurück, weil ich glaube, dass wir uns bei manchen geltenden Sätzen nicht beruhigen dürfen, und weil ich hoffe, dass eine Wiederaufnahme der Discussion da und dort zu klarerer Einsicht verhelfen wird. Möge von der regen Teilnahme, die in der letzten Zeit den metrischen Fragen zugewandt wird, auch den folgenden Versuchen einiges zu gute kommen!

Berlin, Mai 1890.

I.

Die Begriffe Monopodie und Dipodie spielen in der deutschen Verslehre der letzten Jahre eine grosse Rolle. Und mit Recht. Denn sie bezeichnen einen der wichtigsten Gegensätze, der sich in der Geschichte des deutschen Versbaues herausgebildet hat.

Ueber die genauere Fassung der Begriffe hat man sich noch nicht allgemein verständigt. Klar und ausführlich handelt darüber Sievers Beitr. 13, 124 ff. Wir müssen in einem Puncte von ihm abweichen.

Dipodisch nennt Sievers alle diejenigen Verse, deren Hebungen nicht gleichwertig sind, sondern in eine stärkere und eine schwächere Hälfte zerfallen. Dipodisch ist ihm also ein vierhebiger Vers, in welchem die Haupthebungen (′) und die Nebenhebungen (‵) sich in dieser Weise verteilen:

‵ ′ ′ ‵

vgl. die Beispiele aaO. S. 125. Auch Verse mit folgender Anordnung der Icten:

′ ‵ ‵ ′

würde Sievers, wie ich glaube, als dipodisch verzeichnen.

Soll aber mit 'Dipodie' dasjenige bezeichnet werden, was den historischen Gegensatz zur Monopodie bildet, so muss der Begriff enger gefasst werden. Es ist erforderlich, dass die stärkeren Hebungen sich in gleichen Abständen folgen. Der starken Hebung muss sich die schwächere, untergeordnete anschliessen, dieser wieder die stärkere und so fort in regelmässigem Wechsel. Also:

′ ‵ ′ ‵ :

und zwar nicht blos durch einen Halbvers, sondern durch die ganze Strophe hin muss sich diese Abwechslung, dieses gleichförmige Auf und ab erstrecken. In diesem Sinne gefasst, deckt sich Dipodie mit $^4/_4$Takt, während Monopodie den $^2/_4$Takt bedeutet.

Dipodisch in diesem Sinne ist das deutsche Kinderlied. Nie folgen sich zwei Haupticten unmittelbar. Die Verse mit stumpfem Ausgang, also mit Haupthebung auf der letzten Silbe zeigen stets die Pause am Schluss, die den erforderten Abstand von dem ersten Hauptictus des nächsten Verses bewirkt.

Ziehn wir diese Pause am Versschluss in Betracht, so können wir den fünfhebigen Versen die Möglichkeit dipodischer Messung nicht absprechen. Nehmen wir z. B. die beiden Verse

das Máultier sùcht im Nébel sèinen Wég,
in Hö'hlen wòhnt der Dráchen àlte Brút:

wenn wir sie für sich, losgelöst aus dem Zusammenhange, betrachten, fügen sie sich vortrefflich dipodischer Lesung. Denn sobald man überhaupt taktierend vorträgt, wird am Schluss der beiden Verse eine Pause von einem (Halb-)Takte sich einstellen. So wird der zeitliche Abstand zwischen *Wég* und *Hö'h-* derselbe wie zwischen *Hö'h-* nnd *Drá-* u. s. f. Wir bekommen regelmässigen 4/4Takt in dieser Weise:

Im Zusammenhange des ganzen Gedichtes wird allerdings monopodische Messung auch für diese zwei Verse nahegelegt. Denn die meisten der andern Verse sträuben sich gegen dipodischen Vortrag. Ich stimme also Sievers bei, wenn er monopodisches Versmass in dem Gedichte findet; nur bestreite ich, dass die fünf Hebungen, die ungerade Zahl der Füsse die Ursache davon ist.

Es liessen sich auch Dipodien denken mit den Haupticten auf der zweiten, vierten, sechsten etc. Hebung. In dieser Art könnte man den Vers

kennst du den Berg und seinen Wolkensteg

sowie die ganze erste Strophe dieses Liedes, für sich allein genommen, sprechen. Doch ist mir unter den Kinderliedern, die ja hauptsächlich die Domäne dipodischen Masses bilden, kein Beispiel für derartigen 4/4Takt mit gleichsam auftaktbildendem Halbtakt bekannt. Es wäre natürlich zu fordern, dass die Verse dieser Art sich durch das ganze Gedicht oder mindestens durch eine ganze Strophe folgten. Der Einzelvers führt keine Sonderexistenz. Wo ein einzelner Vers dieses Baues unter andersgeartete Verse eingestreut wäre, müsste man für sie nach einer höhern Einheit suchen.

Diese Fassung des Begriffes Dipodie ist in Möllers Buche 'zur ahd. Allitterationspoesie' festgehalten. Sie ist neuerdings von

Hirt (Untersuchungen zur westgermanischen Verskunst) betont worden. Vgl. jetzt auch Brenner Zs. für deutschen Unterricht 4, 126 ff. Um dem folgenden eine gesicherte Grundlage zu gewinnen, glaubte ich noch einmal kurz auf die Sache eingehen zu sollen. —

Die gesammte rein-stabreimende Dichtung der germanischen Stämme war dipodisch par excellence. Nicht so allgemein gilt diess von den Dichtungen der Skandinavier und Engländer, welche End- oder Binnenreim mit der Allitteration verbinden. Ich erinnere beispielshalber an die Riddara-Rímur (hg. von Wisén): es kommen hier Verse vor wie

kemr þá fram í friþa hǫll
Filipó kóngsson mœti (S. 5 Str. 13)

und solche wie

hann var allur speingum spentr
ok spiltizt ei fyr stáli (S. 5 Str. 18).

Das Vorherrschen von Hebung 1 und 3 ist hier aufgegeben. Im Altenglischen scheinen mir die Verse der Sachsenchronik auf Ælfred (Grein-Wülcker I, 385) das Eindringen der Monopodien zu zeigen. Die beiden Schlussverse z. B. sind doch wol so zu lesen:

àt þam wésténdè þam sty'ple fùl ȝehéndè
òn þam súðpórticè seo sául ìs mid Crìstè.

Die wohl immer noch (seit Vetter 1872) vorherrschende Ansicht lehnt es ab, die Vierhebigkeit des allitterierenden Kurzverses anzuerkennen. Und wirklich hatten die ältern Versuche, die vier Hebungen durchzuführen, wenig einladendes. Es waren schlimme Versungetüme, die man mit in Kauf nehmen musste. Der Hauptirrtum des älteren, Lachmann'schen Systems lag darin, dass man, von Otfried ausgehend, die vier Hebungen unter allen Umständen, um es so auszudrücken, verwirklicht glaubte, d. h. dass man nicht mit Pausen bezw. Ueberlängen rechnete. Bekanntschaft mit dem lebenden volkstümlichen Verse hätte gezeigt, dass Kurzzeilen mit nur drei gehobenen Silben unter den viermal gehobenen ihre vollberechtigte Existenz führen; dass jene so gut wie diese den viertaktigen (besser: zweitaktigen) Halbvers repräsentieren. Schon Simrock und Holtzmann, noch mehr Jessen kamen hier der bessern Einsicht entgegen. Den entscheidenden, grossen Schritt aber tat Amelung in seiner Dorpater Magisterdissertation 1871 (auch in Zs. f. d. Phil. 3). Er erkennt, dass nicht zu lesen ist

áldarlángán tír; grámhúgdig mánn
sondern vielmehr: *áldarlàngan tír; grámhùgdig mán`n;*
nicht *án búok scribán; fást fórthuuárdés*
sondern vielmehr: *an búòk scribàn; fás`t fórthuuàrdes*
(mit dem Zeichen ′‵ drückt er die Ueberlänge aus).

In die Anordnung der Haupt- und Nebenicten ist dadurch zum erstenmal das richtige System gebracht.

Doch las Amelung noch irriger Weise
uuáldàndés gibòd; thúrù cráft gòdas; ìs brùothèr bárn.
Er verkannte also noch den vollen Umfang der stumpf ausgehenden Verse; die Undehnbarkeit sprachlich kurzer Silben; die Möglichkeit, mit einem Worte wie *craft* den Takt zu füllen; die Unzulässigkeit 'steigender' und 'sinkender' Dipodien promiscue. In diesen Puncten ist Möller über Amelung hinausgegangen. Er hat gesehen, dass der dipodischen Structur, dem 4/4 Takte, die allitterierende Zeile sich ohne jene Einschränkungen unterwirft. Nachdem jetzt die Vierhebigkeit des Stabreimverses von neuem Gesichtspunct aus, eben als Dipodie, von Möller begründet worden, sind die früheren Bedenken dagegen hinfällig. Den zwei Hebungen bleibt ihre vorherrschende Stellung gewahrt. Die Kurzzeile ist zweigliedrig, nicht viergliedrig. Dass viele Kurzverse neben den zwei Haupticten noch einen oder zwei metrische Nebentöne besitzen, ist nie in Zweifel gezogen worden. Schon diess deutet aber darauf hin, dass Takte von der Form | x́ x x̀ x | dem ganzen zu Grunde liegen.

In der Stabreimdichtung unterliegt der Bau des 4/4 Taktes weit strengern Gesetzen als im spätern Volks- und Kinderlied, insofern der constante Wechsel von ′ und ‵ im Einklang stehn muss mit dem genau abgewogenen relativen Tonwert, der den verschiedenen Redeteilen: Substantiv, Attribut, Verb u. s. w. in der natürlichen Sprache zukommt. Wenn wir z. B. die Verse aus einem Volkslied bei Simrock betrachten:

Ich wü'nsch ihm sòviel gúte Zèit
Soviel als Stèrn am Hímmel sèind.
Ich wü'nsch ihm sòviel Éhrè
Soviel als Sànd am Méerè.
Was zóg er vòn dem Fínger sèin?
Einen Ríng von ròtem Gólde fèin,

so sehen wir nicht nur, dass eine derartige Wortstellung im Stabreimverse unmöglich gewesen wäre, sondern auch, dass die sperrgedruckten Worte, die hier Nebenhebung tragen, von dem Dichter, wenn es ihm gerade gepasst hätte, ebenso gut in die Haupthebung gesetzt werden konnten. Die neuere Satzbetonung ist zwar keineswegs regellos, aber sie ist viel beweglicher als die ältere: sie ist in weitem Umfange eine occasionell bedingte. Daraus zieht die Dichtung Vorteil. Träger der Hauptieten sind im dipodischen Volksliede durchaus nicht immer diejenigen Silben, welche auch in Prosa notwendig die Satz-Haupttöne haben müssten. Es herrscht oft ein ziemlich laxer Usus, und dennoch wird beim Vortrag, zumal aus Kindermund, streng dipodisch verfahren. Ich nenne ein sprechendes Beispiel. In einem (alemannischen) Abzählspruche kommt der Vers vor *A'nke Bròt, ìn der Nòt,* wo die Präposition, der Prosabetonung zuwider, mit dem Hauptictus gesprochen wird. Weitere Beispiele bieten sich jedem auf Schritt und Tritt. Eine scharfe Grenze lässt sich diesen Freiheiten schwerlich ziehn. Doch kann man wohl soviel sagen, dass derartige Verse, in welchen der metrische Accent dem sprachlichen obsiegt, nirgends in grösserer Folge begegnen: sie würden sonst das dipodische Gefüge, dem sie sich jetzt unterwerfen, mit Auflösung bedrohn.

Die heutige dipodische Dichtung deckt sich im grossen und ganzen mit der internsten Schicht deutscher Poesie, mit den Kinder- und Ammenversen, auch den vulgären Gassenhauern. Was man im gewöhnlichen Sinne Volkslieder benennt, also was wir in den Sammlungen von Uhland, Simrock, Liliencron u. s. f. beisammen finden, ist zum grössern Teile nicht dipodisch, wenigstens nicht in der strengen Weise wie jene ersteren. Auch in ihrer Mannigfaltigkeit der Vers- und Strophenformen zeigen die Volkslieder einen wesentlich andern Stand als die Kindersprüche. Die Kettenglieder der Ueberlieferung waren enger geschlossen im Hause als auf der Gasse und im Feld. Wenn wir in dem lebenden Kinderverse einerseits, anderseits in der alten Stabreimdichtung das nämliche dipodische Mass, den $^4/_4$ Takt, die nämlichen zweigliedrigen Kurzverse finden, so kann wohl kein Zweifel bleiben: der Vers unsrer Hauspoesie ist die unmittelbare Fortsetzung des altgermanischen Verses. Vielleicht in der Durchführung des Endreimes, schwerlich in anderm, hat die Entwicklung Eingriff von aussen erlitten.

Und dazu nun in grossem Gegensatz die deutsche Kunstpoesie, zu beginnen mit Otfried.

Fassen wir Monopodie und Dipodie in dem vorhin dargelegten Sinne, so sehen wir klar: Otfrieds Vers ist ausgeprägt monopodischer Natur. Man schlage auf wo man will und versuche, dipodisch nach Art der Stabreimdichtung oder unsrer Kinderverse zu lesen, — man würde der deutschen Sprache aufs übelste Gewalt antun. Minder gewichtige Satzteile erhielten auf Schritt und Tritt die Haupthebung. Aber auch der natürliche Wortton würde, besonders in den älteren Partien des Werkes, oft genug verletzt. Man denke an Verse wie

gibot fúllentaz; gote zéizosto;
fon thir sáligun; fon imo wéhsit iz meist:

hier würden durch den dritten Ictus Nebensilben in unerträglicher Weise über die vorausgehenden Stammsilben erhoben. — Nicht minder würde dipodischer Vortrag den eignen Accenten Otfrieds Hohn sprechen. Die Masse der Verse, die den Accent auf der zweiten oder auf der zweiten und vierten Hebung tragen, lehnt sich auf gegen ein Versmass, welches Hebung 1 und 3 dominieren lässt.

Die Verse sind allerdings häufig genug, die sich dem normalen $^4/_4$ Takt (ohne Vorschlag eines Halbtaktes) fügen. Es sind fast alle mit den Accentzeichen auf Hebung 1 und 3, also nach Wilmanns (der altd. Reimvers S. 9) schon mehr als die Hälfte der Gesamtzahl, dazu noch manche andre. Aber wie viel seltner lässt sich diese $^4/_4$ Takt-Messung über einen ganzen Langvers durchführen! Wenn ich in dem Verse

Tho wárun thar in lánte hirta háltente

dipodisch anfange, gerate ich alsbald bei *háltente* ins stocken und muss, um nicht die Endung *-ent-* stärker zu betonen als die Wurzelsilbe *halt-*, mich zu eiligem Uebergang in den $^2/_4$ Takt bequemen. Die Fälle endlich, dass ein ganzes Langverspaar sich ungestört dipodisch lesen lässt, sind in noch viel geringerem Procentsatz vorhanden. Ich habe in Buch I und III je die 300 ersten Langverse daraufhin durchgangen und finde dort wie hier durchschnittlich auf neun Strophen éine mit festgehaltenem dipodischem Rhythmus.

Unter solchen Umständen kann aber von dipodischem Versmass im allgemeinen nicht die Rede sein. Jene vielen Einzelverse,

welche $^4/_4$ Messung gestatten, bestimmen nicht die Taktform des ganzen. Auch in monopodischen Gedichten kann sich, wie wir zu Anfang gesehn, und wie Sievers a. a. O. S. 126 f. treffend auseinandersetzt, da und dort ein Vorherrschen des ersten und dritten Accentes über den zweiten und vierten ergeben. Ja es muss sogar sehr häufig geschehn, wofern es nicht vom Dichter mit Absicht vermieden wird. Die vier Ictussilben werden sehr selten ihrem natürlichen Tongewicht nach gleichwertig sein. Oft werden drei von ihnen, oft wird eine, am häufigsten aber zwei sich vor den übrigen hervortun. Es ist im deutschen Satzbau begründet, dass von den möglichen Combinationen die Form 1. 3 sich ungesucht am öftesten einstellt. Man kann diess an beliebigen mhd. und nhd. Vierhebungsgedichten wahrnehmen. Für Otfried mögen folgende Verse die Verschiedenartigkeit der Gruppierung veranschaulichen:

III. 6, 26.	*ther kristes thégan guato*	–́ –́ –́ –
7, 59.	*kórp theist scálklichaz faz*	–́ –́ – –́
13, 16.	*thaz thir ni dúe so ther liut*	– –́ –́ –́
2, 24.	*zi themo héiminge*	– –́ – –
2, 12.	*wuntar séltsanu*	–́ –́ – –
2, 10.	*mit wórton wolt er súazen*	–́ – –́ –
1, 32.	*gilóko mir thaz minaz múat*	–́ – – –́
6, 12.	*in einan bérg hoho*	– –́ –́ –
7, 13.	*theist in frénkisgon rád*	– –́ – –́
7, 49.	*ob iz war zi thiu gigat*	– – –́ –́

Dass dieser Mannigfaltigkeit in Otfrieds Vers freie Bahn gegeben ist, dass nicht wie im dipodischen Verse eine Auswahl getroffen ist zu Gunsten von Hebung 1 und 3, — darin liegt eben das entscheidende für das monopodische Versmass. Alle diese verschiednen Formen finden ihre Einheit in dem viergliedrigen Verse mit vier 'principiell gleichwertigen' Icten. Dieser Ausdruck soll nicht besagen, dass im einzelnen Verse die vier Hebungen mit gleicher Stärke scandiert werden. Gerade bei Otfried weist die Setzung der Accentzeichen darauf hin, dass ein solcher Vortrag nicht beabsichtigt war. Die 'principielle Gleichwertigkeit' sagt nur aus, dass nicht immer dieselben Hebungen dominieren, dass freiere Abwechslung besteht. Um es zu wiederholen: Otfrieds Vers ist vierteilig, besteht aus vier $^2/_4$ Takten; der Vers der Allit-

terationsdichtung und unsrer Kindersprüche ist zweiteilig, setzt sich aus zwei 4/4 Takten zusammen.

Hirts Vorschlag, Otfrieds Verse, soweit sie nicht dipodisch seien, nicht monopodisch sondern tetrapodisch zu nennen (a. a. O. S. 13), ist unpraktisch. Denn dann dürfte überhaupt nirgends mehr von monopodischen Metren gesprochen werden, weil eben nirgends Verse mit 'vier ungefähr gleichstarken Hebungen' in grössrer Zahl vorkommen. Wie wenig dies in den nhd. Monopodien der Fall ist, hat in ansprechender Weise Stolte Metr. Studien etc. S. 45 ausgeführt. Ausserdem müssten dann die dipodischen Kinderverse, genau genommen, gleichfalls tetrapodisch genannt werden; denn auch in ihnen dominiert einer der beiden Haupticten, der zweite, wie den Kennern dieser Verse bekannt sein wird. Nur die Bezeichnung Monopodie und Dipodie rückt den Gegensatz in ein helles Licht, der die deutsche Dichtung in zwei Lager scheidet.

Die oben gegebene Auffassung des Otfried'schen Verses hat schon Amelung in der erwähnten Schrift im wesentlichen ausgesprochen. Den bedeutungsvollen Gegensatz des Reimverses gegen den Vers des Heliand hat er in voller Klarheit erkannt. Zum Unglück für die deutsche Verslehre blieb dem tiefblickenden Forscher auf diesem Gebiete Verständniss und Anerkennung versagt.

Die spätern Metriker haben, ohne Amelung zu bekämpfen, ziemlich einstimmig die entgegengesetzte Auffassung vertreten — mit Ausnahme von Möller, den seine Erkenntniss des Allitterationsverses auch in diesem Puncte das richtige schauen liess. Wenn wir fragen, wie es möglich war, Otfrieds Metrum für dipodisch zu halten, so sehn wir: erstlich gab man dem Begriff Dipodie weitre Grenzen, — wogegen nichts einzuwenden wäre, da der Name das eine so gut wie das andre besagen kann; nur dass man dabei eben dasjenige sich entgehn liess, worauf es bei dieser Entwicklung zumeist ankommt. Aber es war noch ein zweites im Spiele. Man legte den Accenten Otfrieds ohne weitres den Sinn unter, dass die von ihnen bezeichneten Silben die metrisch stärksten im Verse seien, — eine Annahme, die in dieser Allgemeinheit nicht haltbar ist. So liess man nun Verse wie

III. 7, 25. *hért ist gerstun kórnes hut*
23. *thes sarphen wizodes nót.*

unter dem Schutz der Accentzeichen getrost als Dipodien passieren. Tatsächlich haben diese Verse nach den Accentgesetzen von Ot-

frieds Sprache sehr ausgeprägt monopodischen Bau; als Dipodien betrachtet waren es völlig missschaffene Gebilde. — Uebrigens hätten auch die Verse mit 3 und 4 Accentzeichen Zweifel erwecken können. Während Sievers a. a. O. S. 143 die dipodische Structur sogar auf die Verse mit accentuierter zweiter Hebung ausdehnen will, giebt Wilmanns a. a. O. S. 125 zu, dass diess nicht angeht. Aber dann müssen wir auch den folgenden Schritt tun und die Zweigliedrigkeit des Otfried'schen Verses überhaupt preisgeben. Ein Versmass bestimmen heisst die metrische Einheit finden, in welcher alle einzelnen Versexemplare sich unterbringen lassen. — —

Das erste umfängliche Werk deutscher Reimdichtung bricht gleich aufs entschiedenste mit der Taktform der Allitterationspoesie. Dieser Wechsel im rhythmischen Grundgefüge bedingt den wesentlich andern Charakter des neuen Versmasses. Der viergliedrige Vers kann von seinen vier guten Taktteilen nach Belieben bald diese bald jene stärker hervortreten lassen. Er ist dadurch abwechslungsreicher, schmiegsamer, zur Aufnahme gedrängten Sprachstoffes geschickter, als der ältre Vers war mit seinem starr festgehaltenen Rhythmus ´ ` ´ `. Kann man nach dieser Seite hin dem Otfried'schen Verse grössere Mannigfaltigkeit nicht absprechen, so hat er in andrer Beziehung einen grossen Schritt zur rhythmischen Einförmigkeit hin getan.

Im allitterierenden wie im reimenden Verse ist éine Silbe zur Ausfüllung eines Taktes hinreichend. Da nun der ältre Vers sich aus zwei Takten zusammensetzt, kann éine Silbe den halben Vers repräsentieren; es bestehn metrische Werte von vier Vierteln. Die Formen ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅝 einerseits und 𝅝 | ♩ ♩ ♩ ♩ anderseits sind dem Stabreimverse ganz geläufig (für 𝅝 event. 𝅗𝅥 𝄼 oder ♩ ♩ 𝄼). Ich erinnre an

Hbl. *chéisuringu gitán; wéwùrt skihit;*
séòlidànte; so man mir at)búr`c énigèru.

Ferner kann der erste Takt im Stabreimverse die rhythmische Form | 𝅗𝅥. ♩ | bzw. | ♩ ♩ 𝄽 ♩ | haben. Man vergleiche

Musp. *pú` kiwinnit; wún`t pivállan;*
Hbl. *wéla` gisihu ich; géba` infáhan.*

Die Silbenzahl des Verses kann bis auf drei, ja im nordischen Ljóþaháttr, dem rhythmisch reichsten Versmasse der Stabreim-

dichtung, sogar bis auf zwei Silben herabsinken. In diesem Falle ist jeder der zwei guten Taktteile sammt den drei darauf folgenden schwachtonigen Vierteln in je éiner Silbe ausgeprägt. Die Zweigliedrigkeit tritt hier nackt zu Tage.

Der volkstümliche deutsche Vers verrät in diesen Puncten recht deutlich seine Abkunft vom Stabreimverse. Zwar sind ihm einige der frühern rhythmischen Gestaltungen verloren gegangen. Mir ist kein 𝅗 | ♩ ♩ ♩ ♩ und kein 𝅗𝅥. ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ mehr bekannt. Dagegen ist gäng und gebe die Form ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 𝄼 |, die Form 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝄼 | (man denke an die Abzählsprüche, die mit *éins*, *zwèi*, *drèi* als erstem Verse anfangen; s. R. Hildebrand, Zs. f. dtsch. Unterricht, 3, Heft 1); ja selbst für die Form | 𝅗 | 𝅗 | sind mir Beispiele bekannt. Ich führe eines davon im Zusammenhang — es ist der regelmässige Sechzehntakter wie die altnordische Fornyrþalagstrophe — hier in der Lautform von Baselland auf:

I brédigə wàs i wéiss`
Fonərən áltə mùtigéiss.
Si hétər stìl fərlórə`
For húndertùsig jórə`.
Si hétn̥ wìdər fúndə`
For húndərtùsig stúndə`.
Cház`, mús`,
Jéz isch prèdig ús`.

Hier wird der vorletzte Halbvers durch zwei Silben gebildet. Jede von ihnen beherrscht einen Takt. Der Vers hat dieselbe Dauer wie die andern; das einsilbige | *Chaz* | functioniert gleich dem fünfsilbigen | *brédigə wàs i* | im ersten Verse. Und die Zeile *Chaz, mus* ist metrisch nicht verschieden von jenen *deyr fé, þy'tr sund* der Edda. Solche Verse sind nicht häufig;[1]) auch hier besteht die nivellierende Variante daneben *ə cház ùnd ə mús;* dass aber solche Formen noch existieren und empfunden werden können in den Kinderversen, die sich doch von rhythmischen Extravaganzen wahrlich fern halten, das ist ein beredtes Zeugniss für den Stammbaum dieser volkstümlichsten Technik.

[1]) Ein andres Beispiel, in Cattenstedter Mundart, vielleicht bei Damköhler, Helmstedter Programm 1884 S. 7; die authentische Scansion ist mir unbekannt.

Otfrieds viergliedrigem Verse muss dieser rhythmische Formenreichtum versagt sein. Indem auch bei ihm jeder Takt durch mindestens éine Silbe vertreten sein muss, ist der viersilbige Vers die Grenze, unter welche er nicht herabsteigen kann. Vgl.

I. 4, 7. *wízzod sinan . io wírkendan.*

Otfried kennt nur noch metrische Längen mit dem Werte von zwei Vierteln: jene gesteigerten Längen mit dem Werte von drei und vier Vierteln sind verschwunden. Wenn der Stabreimvers z. B. und singen konnte, so muss Otfried diess zu nivellieren. Ein Vers wie

I. 5, 50. *fuazfállonti*

hat bei Otfried die Form , während er nach dem älteren Metrum als erscheinen müsste. Ebenso

I. 2, 14. *ubar súnnun lioht*

bei Otfried als , in einem stabreimenden Gedicht als . Wenn wir beim allitterierenden Verse dreierlei Ausgänge unterscheiden: voll, klingend, stumpf, und diese Bezeichnung auf Otfried anwenden, so fällt die dritte Art bei ihm weg: er zeigt nur noch vollen nnd klingenden Versschluss.

Dass endlich die silbenreichen Auftakte der ältern westgermanischen Dichtung im Reimverse auf ein bescheidener Mass zurückgeführt sind, wird ebenfalls durch den monopodischen Charakter, durch die Viergliedrigkeit des neuen Verses unmittelbar bedingt. Verse wie

I. 1, 111. *thaz sì sint gúate thèganà*
113. *nu wìll ih scriban ùnser héil*
4. 48. *ni wàs imo únawànì*

müssten nach der ältern Technik dreisilbige Auftakte zeigen; denn der erste Ictus darf sich nicht wie bei Otfried dem zweiten unterordnen. Verse wie

III. 7, 5. *theiz fòra then óstoron wás*
14, 53. *wio fùarun thiu díufilir úz*

würden in einem allitterierenden Gedicht mit viersilbigem, solche wie

III. 19, 38. *firdrégist thero mànno frávilì*
20, 38. *wóraht er thò ein hóro in wàr*

mit fünfsilbigem Auftakt erscheinen.

Die langen Auftakte bestimmen wesentlich mit den eigentüm-

lichen Charakter des Stabreimverses. Ueber die schwachen Satzteile im Verseingange wird hinweggeglitten; die gewichtigern Satzglieder im guten Taktteil treten um so bestimmter hervor. Gewiss ward die Wirkung hievon durch den Stabreim selbst erhöht; damit er zur Geltung komme, mussten die Haupticten mit einem Nachdruck gesprochen werden, der unserm heutigen poetischen Vortrag fremd ist — wesshalb auch die Allitteration heute, selbst wo sie mit Verstand gesetzt ist, gewöhnlich unbemerkt bleibt. In Otfrieds Verse konnten gewichtlose Satzteile den ersten Ictus erhalten: mochte sich dieser auch dem zweiten unterordnen, so war doch eine Ausgleichung, eine ebenmässigère Verteilung der exspiratorischen Gipfel über den Vers hin gegeben. Zudem war der Endreim weniger geeignet, zur scharfen Articulierung der Hebungen aufzufordern, lag er doch so häufig bloss auf einer Endsilbe.

Alles zusammengenommen, werden wir sagen dürfen: die grossen rhythmischen Contraste des ältern zweitaktigen Verses sind in der viertaktigen Zeile einer gleichmässigern Glätte gewichen. Die starken Ungleichheiten der metrischen Längen und der dynamischen Accente sind gemildert. Der Fluss ist gezähmt. Der Stabreimvers kannte ein stürmisches Drängen wechselnd mit gedehntem Rasten, beides gebändigt von den wuchtig einsetzenden zwei Haupticten in regelmässigen Abständen: er erreicht damit Wirkungen, wie sie der Reimvers nicht mehr kennt. Liest man etwa die wohl erhaltenen Teile des Hildebrandsliedes und geht dann zu Otfried über, so fühlt man aufs stärkste die Verarmung, die Ausglättung, die der poetische Rhythmus in jener grossen metrischen Neuerung über sich ergehn liess.

Doch hält sich Otfried noch die einsilbige Ausfüllung der $^2/_4$Takte und die Einsetzung von ♫ für ♩ offen. Er kennt also noch drei metrische Quantitäten 𝅗𝅥 ♩ ♪; er kennt auch den mehrsilbigen Auftakt. Damit ist er immer noch unvergleichlich überlegen unsren modernen Jamben- und Trochäenversen, die eigentlich nur noch — wenigstens im Versinnern — mit éinem metrischen Werte arbeiten.

II.

Von der Beurteilung des Otfried'schen Versbaues ist die Beurteilung seiner Accentzeichen unmittelbar abhängig. Und umgekehrt: nur diejenige Auffassung seines Verses kann als annehmbar gelten, welche die Accente in befriedigender Weise erklärt. Denn als sicherstes der Resultate geht aus den bisherigen Forschungen hervor, dass diese Zeichen in sprachlicher wie in metrischer Hinsicht von wirklicher Bedeutung sind. Die Arbeiten von Wilmanns (Der altdeutsche Reimvers, Bonn 1887) und Sievers (Beitr. 13, 133 ff.) entwickeln wesentlich auf Grund der Accente die geschichtliche Stellung des Otfried'schen Metrums. Ihre Darlegungen haben von manchen Seiten Zustimmung gefunden. Ich habe mich im obigen zu einer abweichenden Auffassung von Otfrieds Verse bekannt. Ich versuche jetzt den Nachweis, dass auch die Ictenzeichen einer andern Beurteilung unterliegen müssen. Zuvor bitte ich um Entschuldigung, dass ich die umfangreiche Litteratur über diesen Gegenstand um einige Blätter vermehre.

Wir stellen zuerst die Frage: wird die Lage der Accente von Wilmanns und Sievers befriedigend erklärt? und sodann: beweisen die Accente für die Verwandtschaft des Otfried'schen Verses mit dem Stabreimverse?

Ich greife den Punct heraus, der mir als die wunde Stelle in Wilmanns' und Sievers' Erklärungsversuchen erscheint. Es ist zugleich der einzige Punct, in welchem die Ansichten der beiden Gelehrten nicht unerheblich von einander abweichen. Es betrifft die Verse der Accentform 2 (— ich übernehme diesen bequemen Ausdruck —) und einen Teil der Verse der Accentform 2. 4.

Also Verse wie

thie kristes áltmaga
then fater éinigan in nót.

Wilmanns geht für beide Fälle von dem nämlichen Gesichtspunct aus. Er sagt S. 42: „Der Hauptton eines Wortes, welches zwei oder gar drei Füsse einnimmt, ist naturgemäss stärker, als der eines Wortes, das auf einen Fuss beschränkt ist; z. B. stärker in *scóuwònti* und *scóuwòn* als in *scówon*.“ Und S. 43 im Hinblick auf Verse der zweiten Art: „Die Stärke des zweiten Ictus beruht in solchen Versen also darauf, dass ihm der dritte oder der dritte und vierte untergeordnet sind . . .“ Diese Annahme wird meines Wissens durch keinerlei Beobachtung von irgend einer Seite her gestützt. Sie erscheint mir als ein Notbehelf für den speciellen vorliegenden Fall. Aus allgemeinen metrischen und sprachlichen Gründen muss ich sie für unwahrscheinlich halten. So bleibt mir auch die Accentsetzung in den Versen, die Wilmanns dazu aufführt, unerklärt.

Anders verfährt hier Sievers. In Hinsicht auf die Accentform 2 bemerkt er S. 142 f., „. . . dass ein Vers von der Form ⏊́ ⏊́ ⏊̀ ×̀ mit gleichmässig absteigendem Rhythmus ziemlich unerträglich ist, und dass er vor allem die Teilung in zwei parallele Hälften (Dipodien) nicht zulässt, welche die weitaus häufigsten Typen A, B und C nicht nur gestatten sondern im alten Reimvers tatsächlich stets besitzen. . . . Wenn nun Otfried im D-Vers die erste Hebung unbezeichnet liess, so denke ich geschah das deswegen, weil er sie schwächer gesprochen haben wollte. Dadurch erhielt dann die erste Vershälfte steigenden, die zweite fallenden Rhythmus, und in der Mitte war so eine Gelegenheit zu einem rhythmischen Einschnitt gegeben. Das der dipodischen Teilung widerstrebende D wird eben so weit umgemodelt, als notwendig ist um diese Teilung zu gestatten.“

Sievers setzt hier also voraus, dass der Stabreimvers monopodisch war; dass Otfried dipodisch und zwar mit starkem Bewusstsein dipodisch dichtete; endlich dass Otfrieds Dichten ein Ummodelungsprocess war: schon vorhandene Rhythmen wurden in neue umgeformt. Alle drei Annahmen sind m. E. verkehrt. Jene Schwierigkeit in der Accentsetzung bleibt darum ungehoben. Wir sehn: Sievers geht an dieser Stelle mehr vermutend als behauptend vor: eine Widerlegung mag fürs erste erlassen bleiben; vielleicht dass sie sich aus dem Zusammenhang des folgenden von selbst ergiebt.

Ueber die Fälle, die wir vorhin an zweiter Stelle hervorhoben,

wie *then fater éinigan in nót*, sehn wir uns bei Sievers vergeblich nach Aufklärung um. Die Verse der Form 2. 4 werden von Sievers tale quale seinem 'Typus B' parallel gesetzt. Und unter den Belegen hiefür S. 152 treffen wir folgende Verse, die unserm obigen Beispiel entsprechen:

I. 1, 48. *theist sconi férs sar gidán*
3, 15. *er kristes áltano sí*
17. *thaz was David thero gomono éin.*

Aber wie kann man diese den allitterierenden B-Versen gegenüberstellen? Nach ihrem natürlichen Satzaccent verlangen sie ein ganz andres Schema. Dass die Accentzeichen bier nicht auf den regierenden Nomina ruhn, kann keineswegs aus dem Schema × ⊥ × ⊥ erklärt werden. Sievers' Theorie lässt uns hier im Stich.

Wir sind damit vor die Frage gestellt: galten für Otfrieds Sprache noch jene natürlichen Satztongesetze, von welchen wir die Sprache der stabreimenden Dichtungen gebunden wissen? Sievers S. 165 entscheidet sich in bejahendem Sinne, während Wilmanns sich nirgends direct darüber äussert. Diese Frage bildete das Hauptaugenmerk der frühern Untersuchungen über Otfrieds Accente. Ich verweise besonders auf Sobel, QF. XLVIII.

Für die grosse Mehrzahl der Verse beweisen die Accentzeichen, dass das relative Tongewicht sich auf die verschiednen Satzteile in der gleichen Weise verteilt wie in den altgermanischen Sprachen. Die Ausnahmen sind von zweierlei Art. Zuerst die sehr spärlichen Fälle (Sobel S. 18), wo ein Nomen 'im Auftakt und in Senkung' erscheint.

Dass ein Nomen sich dem voraufgehenden Demonstrativum oder Zahlwort unterordnet und dabei unter Umständen in die Senkung zu stehn kommt, ist keine Tatsache, die den alten Betonungsgesetzen widerspräche. Uebrigens ist I. 3, 23. vielleicht zu lesen *in thriu deìl ana zuivàl.* — Im Auftakt soll zweimal *krist*, viermal *got* stehn. Allein in dem Verse L. 75 b. deutet die ungewöhnliche Accentsetzung der Hs. V darauf hin, dass auf das Nomen vielmehr die erste Hebung fällt: *krist lóko mo thaz múat sin*; darnach wohl auch: I. 5, 27. *gòt gibit imo wihà*; II. 1, 36. *gòt détaz thuruh inan àl*; 16, 27. *gòt gibit in zi lónòn* (nicht wohl geht diess in L. 76 b; H. 165 a). Vielleicht stand in der ersten Niederschrift an diesen Stellen *er*, und als später das Subst. dafür eingesetzt wurde, blieb die Unebenheit in der Accentuierung un-

bemerkt. Diess würde voraussetzen, dass schon die Vorlage unsrer Hs. V die Ictenzeichen gehabt hätte. Ich lege kein Gewicht hierauf; einen Beweis gegen die Tongesetze können diese Fälle ihrer Zahl und Eigentümlichkeit nach unter keinen Umständen abgeben. — Auch in dem Verse I. 5, 18. *fol bistu gótes ensti* (so nach V) trägt *fol* in P den ersten Accent.

Es kommt also alles auf die zweite Klasse von Ausnahmen an. Es sind eben jene zahlreichen Fälle, in welchen ein Nomen oder ein starktoniges Adverb zwar in der Hebung stehn, aber das zu erwartende Accentzeichen an den folgenden Satzteil abtreten. Piper, Sobel, Wilmanns und Sievers, soweit sie immer unter einander abweichen, gehn darin einig: es liegt hier eine Verschiebung der gewöhnlichen Betonung vor.

Die Möglichkeit hiefür lässt sich in zweierlei Weise vorstellen. Entweder: jene alten Satztongesetze waren in Otfrieds Mundart schon in Auflösung begriffen; es war eine Art von Uebergangszeit zu der Betonungsweise der spätern Sprache; der Vers musste sich nicht mehr wie in der ältern stabreimenden Zeit jenen Gewichtsabstufungen bedingungslos unterwerfen. Dieser Ansicht scheint Kluge zu sein, wenn er Pauls Grundriss I. 349 bemerkt, „... dass im Althochdeutschen — durch Otfrieds Accentuierung erwiesen — eine Accentverschiebung beginnt, die für die deutsche Sprachgeschichte wichtig ist“. Folgendes lässt uns diese Annahme ablehnen. In entsprechender Weise wie hier der Satzaccent, findet in andern, seltnern Fällen der Wortaccent sich in Widerspruch mit den Ictenzeichen. Den Versen wie

thie hohun áltfatera; *sconen wórton ubar ál*

stehn Verse zur Seite wie

in himilgúallichi; *unfarhólan ist iz thár.*

Für den natürlichen Wortton kann von einer ‘Accentverschiebung’ nicht die Rede sein; und doch werden wir die beiden Kategorien aus éinem Gesichtspunct erklären müssen.

So bleibt für die Beeinträchtigung des Prosaaccentes im Verse nur der zweite Grund: Otfrieds Versmass war seiner Sprache nicht conform; gewisse Worte oder Wortverbindungen konnte er nicht in seinen Vers bringen, ohne der Betonung der Prosa Gewalt anzutun.

An sich wäre ja diese Annahme nicht undenkbar. Aber wir müssen uns doch klar machen: wäre uns der Otfried'sche Text

ohne die Accentstriche überliefert, so würde sich kein Argwohn regen, dass Sprach- und Versaccent unter sich im Widerstreit stünden. Mit andern Worten: wenn die oben bezeichneten Verse mutatis mutandis in einem mhd. Epos begegneten, so würden wir nie darauf verfallen, dass mit den Betonungsverhältnissen nicht alles in Ordnung sei. Nun sind ja Otfrieds Ictenzeichen zunächst für uns Hieroglyphen. Was sie zu bedeuten haben, steht ihnen keineswegs klar an der Stirn geschrieben. Wir werden uns zweimal besinnen, ehe wir ihnen einen Sinn unterlegen, der uns zu ausserordentlichen Folgerungen fortreisst, — Folgerungen, die wir aus der blossen Beobachtung des Verses nie gewonnen hätten.

Die Annahme, dass in den Versen

thie hohun áltfatera; *sconen wórton ubar ál*

ált- und *wórton*, weil sie den Accentstrich tragen, stärker betont waren als *hohun* und *sconen*, ist unbewiesen und unbeweisbar. Ich stelle ihr die Annahme entgegen, *ált-* und *wórton* erhielten das Zeichen, weil sie stärker betont sein sollen als die folgende Hebung, als *fatera* und *ubar*; oder, genauer gesagt: weil sie von der folgenden Hebung nicht unterdrückt werden sollen.

Fassen wir es allgemeiner: wo Otfried den Accent auf die zweite Hebung setzt, will er verhindern, dass die zweite Hebung unter die dritte herabsinke; er will verhüten, dass der Vortrag in die Dipodie, in den $^4/_4$Takt falle.

Otfried selbst und seine Hörer und Leser waren an dipodische Dichtung gewöhnt. Die saeculares voces, welche Otfried durch sein Evangelienbuch zu verdrängen strebte, hatten sich im $^4/_4$Takt bewegt. Und ist es nicht auch heute jedem, dem die Poesie zuerst in der Gestalt von volkstümlichen Kinderliedern nahe trat, wohl bekannt, wie stark das Gefühl für den $^4/_4$Takt in Fleisch und Blut übergeht? wie man sich später ordentlich bemühen muss, die monopodischen Verse der Kunstdichtung nicht in dem altgewohnten Tonfall, in der Bewegung ´ ` ´ ` herzusagen?

Seinem Publicum und sich selbst den Uebergang vom $^4/_4$Takt zum $^2/_4$Takt zu erleichtern, das war Otfrieds Absicht, wenn er auf die zweite Hebung einen Accent setzte. Wenn der Vers *worton frénkisgen* mit gehobenem *worton* begonnen war, konnte sich gar leicht der alte Trieb regen, den zweiten Ictus schwächer, den dritten wieder stärker zu markieren, — und es entstand das Zerrbild *frènkisgen*! Dem beugt Otfried vor. Er versieht *frénk-* mit

einem Accent und bringt dadurch in Erinnerung, dass die zweite Hebung ebenbürtig ist der ersten und der dritten.

Ich glaube also nicht, dass in der Masse derartiger Verse eine Abweichung von der gewöhnlichen Satzbetonung vorliegt. Die Folgerung: weil die erste Hebung kein Zeichen hat, ist sie schwächer als die zweite, ist nicht zu billigen. Die erste Hebung empfieng desshalb kein Zeichen, weil die Accentuierung zweier benachbarter Takte gemieden wird. Der erste oder der zweite Takt, einer von beiden, musste den Ictus erhalten: während nun die Auszeichnung der zweiten Hebung sich aus den oben erwähnten gewichtigen Gründen empfahl, konnte der erste Takt ohne Schaden accentlos bleiben: der Vortragende kam nicht in den Fall, nachdruckslos über ihn weg zu gleiten, da er gleichzeitig ein auch in Prosa haupttoniges Wort enthielt und an der Stelle stand, welche auch im dipodischen Vortrag den Starkton trug.

Es versteht sich von selbst, dass wir nun auch in Versen wie

themo wizodspéntare; *fuazfállonti;*
thie ungilóubige; *ummézzigaz ser*

nicht mit Wilmanns (S. 94 f.) und Sievers (S. 162 f.) eine 'geringe Verschiebung der natürlichen Tonverhältnisse' bzw. eine 'systematische Vernachlässigung des natürlichen Worttons' finden werden. Wie oben mit dem Satzton, so ist hier mit dem Wortton alles in bester Ordnung. Die zweite Hebung hat ihr Accentzeichen nicht mit Rücksicht auf die erste sondern mit Rücksicht auf die dritte Hebung erhalten.

Ich berühre mich hier mit Kauffmann, der in der Recension von Wilmanns' Schrift (Zs. f. d. Phil. 21, 353 f.) schon den Gedanken ausgesprochen hat, dass in einem Vers wie *fuazfállonti* keine 'Vergewaltigung der gesprochenen Sprache' vorliege; dass die accentuierte Silbe sich nicht über den ersten Takt erhebe. Da Kauffmann mit Sievers den stabreimenden Vers für monopodisch, den Otfried'schen für dipodisch hält, zieht er wesentlich andere Schlüsse; er bemerkt, in dem obigen Verse „trägt *fuaz-* den rhythmischen Hauptictus der nicht bezeichnet zu werden brauchte; der Ictus, der *-fállonti* gegeben wurde, bezweckt der Silbe denselben Grad von Nachdruck zu geben, wie ihn *fuaz-* besitzt, der Accent ist gesetzt, weil die Silbe im Allitterationsvers nicht vollen Ictus getragen hat, erst durch Verwendung im vierhebigen Reimvers vollhebig geworden ist.“ Dieser Schlusssatz ist unhaltbar: der

zweite Ictus in den Stabreimversen des 'Typus D' ist durchaus 'vollhebig'; dawider beweist nicht das Vorkommen von Versen wie *thiodcuninge,* dafür aber das Vorkommen von D-Versen mit reimender zweiter Hebung: eine allitterierende Hebung ist natürlich vollhebig. Ich sage statt dessen: *-fáll-* erhielt den Accent, damit es nicht von der folgenden Hebung, der Silbe *-on-* vergewaltigt werde; *fuaz-* musste dann als benachbarte Hebung accentlos bleiben. — Wenn Kauffmann fortfährt: „Demnach kreuzen sich die Bedürfnisse des Allitterations- und des Reimverses und eben aus diesem Compromiss zwischen Allitterations- und Reimverstechnik kann die rhythmische Accentuation bei Otfried ohne Rest gedeutet werden", so kann ich das unterschreiben, nur allerdings in anderm Sinne.

Dass in Versen wie

ther keisor éwinigo thó; then fater éinigan in nót;
ioh ubil múat ubar tház; thes mannes múat noh io giwúag

die erste Hebung zu Gunsten der zweiten in der Accentuierung übergangen wurde, ist nach dem oben gegebenen Princip ohne weiteres erklärlich. Die zweite Hebung hat der dritten gegenüber starken natürlichen Nachdruck. Der Accent als Mahnzeichen des monopodischen Vortrags ist hier völlig gerechtfertigt.

In andern Versen der Form 2. 4. wie z. B.

thes namen wéstun sie ouh giwánt; Anna hiaz thar ein mán;
zi gote rihta si iru múat; erda hialt uns tho in wár

ruht der erste Ictus auf einem Verbum, welches keinen sonderlichen Nachdruck zu besitzen scheint. Hier lässt sich denken, dass es zunächst darauf ankam, die vierte Hebung gegen die dritte zu schützen; die zweite hätte erst in Folge dessen den Ictus empfangen. Doch wird man auch in diesen Fällen bemerken, dass es der zweiten Hebung zu Statten kam, wenn sie der dritten gegenüber eine Stützung erfuhr: der Vers litte, wenn Hebung 3 nach dipodischer Weise über Hebung 2 dominierte.

Daneben läuft die Menge der Verse mit Accent 2 und 2. 4, deren Icten sich mit dem natürlichen Sprachton decken; also

thio iro chúanheiti; ih deta ein wérk maraz;
tho ward irfúllit thiu zit; thaz warf er állaz thar in hóuf.

Hier war für den Accentuator kein Zweifel möglich, wo er seine Zeichen zu setzen habe. Man könnte hier ebensowohl sagen: die Icten dienen dazu, die geraden Takte gegen die ungeraden,

die Monopodie gegen die Dipodie zu stützen, wie: die Icten dienen dazu, die von Natur stärksten Silben hervorzuheben. Für den Urheber der Accente liefen diese beiden Dinge auf eines hinaus. Er hatte seine Zeichen anzubringen, eines oder zwei. Ihre Stellung war ihm in diesen Versen durch die Satzbetonung und durch die äussern Rücksichten, die er beim Accentuieren befolgte, ohne weiteres vorgeschrieben. Er brauchte hier nicht wie in den früher besprochenen Fällen einer minderbetonten Silbe den Accent zu verleihen, um den Charakter des Versmasses zu betonen.

Dasselbe gilt für die Hauptmasse der Verse, die von der Form 1. 3. Sie enthalten zwei Silben, die nach der natürlichen Satzbetonung vorherrschen, und die durch einen Takt von einander getrennt sind. Hier brauchte es für den Accentuator kein Besinnen. — Man wird nicht einwenden wollen: wenn es dem Urheber der Accentzeichen in jenen andern Versen wirklich darum zu thun war, den $^2/_4$ Takt zu markieren, so hätte er bei den Versen 1. 3 anders verfahren müssen. Denn wie hätte er es anfangen sollen? Er hätte entweder Hebung 2 und 4 bezeichnen müssen; dann wären die Accente in der Regel gerade nur den ganz schwachtonigen Silben, grösstenteils Endungen, zu Teil geworden; dies war aber von vornherein ausgeschlossen. Oder aber, er hätte überhaupt keine Accente setzen dürfen, um wenigstens nicht das Vorherrschen von 1 und 3 durch seine Zeichen zu sanctionieren; aber diess lag wieder nicht in seinem Plan: die Verse mussten ihre Accente haben. Oder endlich, er hätte alle vier Takte markieren können; dass diess nicht öfter geschah, als es vorliegt, hat seinen Grund wiederum in dem allgemeinen Usus, den der Accentuator nun einmal befolgte, und der allen andern Rücksichten vorgieng. — Vor allem aber ist zu bedenken: der principielle Gegensatz von monopodischem und dipodischem Masse stand dem Accentuator nicht vor den Augen. Er wurde sich seiner nur bewusst, wo sie unter sich in Conflict gerieten, also in Fällen wie *worton frénkisgen,* wo dipodischer Vortrag ihm den Vers gestört hätte. Nur in diesen Fällen verwandte er die Ictenzeichen als Mittel, um den monopodischen Rhythmus auszuprägen.

Die Accentform 1. 3 wird bisweilen angewendet, wo der natürliche Satzton eine andre erwarten liesse. Vgl.

mánno mihil ménigi; zi uns ríht er horn héiles;
ih bin weg réhtes; thaz ist ouh dag hórnes.

Nach dem sonstigen Usus sollte hier Form 2 stehen. Einen tiefern Hintergrund hat die Abweichung um so weniger, als die Fälle gar nicht häufig sind. Wir haben es hier mit einer graphischen Nachlässigkeit zu thun: dem Accentuator kam wider Gebühr die häufige Form 1. 3 in die Feder. Vgl. auch die Unsicherheit der Hss. (zu I. 10, 5; V. 19, 25). Hieher auch *álle dagafristi* u. Cons. (Sievers S. 164).

Ebenso glaube ich es nur durch die Häufigkeit der Form 2 und durch eine gewisse Nachlässigkeit bedingt, wenn Verse vorkommen wie

gibot ther himilisgo got,

welche den zu erwartenden Accent auf Hebung 4 vermissen lassen (Wilmanns S. 9). Dass im zweiten Halbvers die vierten Hebungen öfter unbezeichnet sind als im ersten, beweist doch wohl kaum für ihre schwächere Aussprache, schon des Reimes wegen nicht. Viel wahrscheinlicher ist, dass der Accentuator gegen das Ende des Langverses hin sorgloser wurde: nachdem er mit seinen Zeichen über manche Klippe im Versinnern weggeholfen, konnte es nicht fehlen, dass der Vortrag die zweite Reimsilbe, auf die das Ohr schon wartete, gebührend zur Geltung brachte. Wie mir scheint, geht Wilmanns etwas zu weit darin, dass er die Accentsetzung unmittelbar mit dem thatsächlichen Rhythmus der Verse identificiert: wie in der Grammatik so wird wol auch hier der physikalische Vorgang mit dem graphischen Ausdruck sich nicht vollkommen decken.

Auch bei den Versen

gotes sún guater; gotes sún frono; thrio dáges ziti;
in wizes snéwen farawi; man in wórolti alte;
thes gotes bóten worto; follan gótes ensti

(Sobel S. 45 f.), deren natürlicher Satzton z. T. in der Accentform 1. 3 bessern Ausdruck fände, könnte man einfach an nachlässige Setzung der Form 2 denken. Ob aber hier nicht, wie oben, mit der Absicht des Accentuators zu rechnen ist, dem Nomen in der zweiten Hebung, gemäss dem monopodischen Vortrag, Nachdruck zu sichern? Für die letztere Auffassung spricht der Umstand, dass ein derartiges Übergehen des ersten Nomens zu Gunsten des zweiten am häufigsten da stattfindet, wo in der dritten Hebung ein Pronomen oder ein Verb folgt (Sobel S. 48): diesen schwächer betonten Wortklassen gegenüber erschien eine Auszeichnung des

zweiten Taktes, eine Erinnerung an seine metrische Gleichwertigkeit geboten.

Ich erinnre endlich noch an Fälle wie

in thaz hús tho druhtin giang: iohánnes gomono éin;
zi sinera spráchu druhtin fiang; iohánnes gotes drút.

(Sobel S. 126). Auch hier soll sich nicht, im Widerspruch mit dem Sprachton, der dritte Takt unter den vierten beugen. Die vierte Hebung erhielt das Zeichen, weil die zunächst geforderte Form 2. 3 nicht gebräuchlich war und dafür von selbst die beliebte Form 2. 4 sich einstellte.

Die Abweichungen der Hss. und die Radierungen gewähren uns einen Einblick in die Gedankenarbeit der Accentschreiber, wie sie sich überlegten, ob sie in der Setzung ihrer Zeichen dem natürlichen Tone folgen oder der Unterdrückung der zweiten und vierten Hebung vorbeugen oder kurzweg eine der häufigsten Accentformen anbringen sollten. Vgl. z. B.

I. 12, 24 b. *thie fól sin quates willen:*

nach dem natürlichen Tone müssten *fol* und *gua-* den Ictus haben; so hat V zuerst geschrieben, dann aber den Strich auf *gua-* getilgt und dafür die beliebte Form 1. 3 eingesetzt; P geht den andern Weg und schreibt *thie fol sin gúates willen,* was nach dem allgemeinen Brauch als das regelmässigere anzusehn ist.

Ich glaube mich auf diese Bemerkungen beschränken zu dürfen. Sie setzen die bisherigen Behandlungen von Otfrieds Accenten als bekannt voraus und berühren desshalb nur einige Hauptpuncte. Auf die weitern Einzelfälle lässt sich die obige Beurteilung leicht anwenden. Wofern es mir gelungen ist, in der allgemeinern Frage nach dem Wesen von Monopodie und Dipodie, sodann in der Auffassung des Otfried'schen Versmasses zu überzeugen, so wird auch diese Beurteilung der Ictenzeichen als natürlich und naheliegend gelten müssen. — Ich nehme, darin mit Kauffmann übereinstimmend, den Satz in Anspruch: nicht unbedingt sind die accentuierten Hebungen die stärksten im Verse. Die frühern Arbeiten haben diese Möglichkeit gar nicht discutiert. Sie haben sich eben dadurch die missliche Nötigung auferlegt, auf kein andres Zeugniss hin als das der Accentstriche in Otfrieds Versen Verletzung der sprachlichen Betonungsgesetze zu finden; und zwar konnte das Princip, nach welchem diese Verletzung eintrat, nicht wirklich

befriedigend erklärt werden. Dem gegenüber glaube ich, dass wir mit der folgenden Annahme auskommen.

Der erste Urheber der Accente, wahrscheinlich Otfried selber, wollte sich selbst und den andern, die etwa aus seinem Exemplar vortragen sollten, das Declamieren erleichtern. An das Lesen deutscher Verse war damals unter Pfaffen und Laien kaum einer gewöhnt. Die Accente sollten dem Auge helfen, die Hebungen überhaupt, die guten Taktteile herauszufinden. Man hätte die sämmtlichen vier Hebungen bezeichnen können. Diess wurde nicht herrschender Brauch, weil vier Icten überflüssig schienen. Wenn eine Hebung das Zeichen trug, war die benachbarte Hebung leicht zu finden. Man musste also eine Auswahl treffen. Begreiflicherweise entschied man sich für die Hebungen mit sprachlichem Starkton, die ja bei irgend belebter Declamation vor den andern hervortreten mussten, und deren Uebergehung durch den Vortragenden vor allem zu verhüten war. Wenn zwei natürlich starktonige Hebungen nebeneinander standen, galt es eine neue Entscheidung: nicht immer erhielt die erste von ihnen, die von Haus aus stärkere, das Zeichen; hier traten eben jene vorhin erörterten Rücksichten in Kraft.

Die äussere Regelung der Ictensetzung: jeder Vers bekommt mindestens ein Zeichen; benachbarte Takte werden nicht accentuiert; die Icten fallen nur auf sprachlich starktonige Silben, — diese drei Grundsätze, welche wir, wenn auch lange nicht ausnahmslos, befolgt sehn, möchte ich also aus Rücksichten ganz äusserlicher, praktischer Art herleiten.

Man wird den Allitterationsvers dagegen einwenden, der ja bisher zur Erklärung der Otfried'schen Accentzeichen als unentbehrlich galt. Eh ich auf diese Seite der Sache eingehe, fasse ich das Ergebniss der obigen Betrachtung kurz zusammen.

1) Für Otfrieds Sprache gilt die altgermanische Satzbetonung in vollem Umfange.
2) Otfrieds Vers verletzt weder die Wortbetonung noch die Satzbetonung der ungebundenen Sprache, dadurch, dass eine sprachlich stärkere Hebung sich der sprachlich schwächern unterordnete.
3) Wo die Accentzeichen zu widersprechen scheinen, da ruhen sie nicht auf den stärkstbetonten Silben, sondern sind entweder den Takten zu Teil geworden, deren Hervorhebung

im Interesse des noch ungewohnten monopodischen Versmasses zweckmässig erschien;

oder aber (viel seltener) in nachlässiger Befolgung der häufigsten Accentformen (1. 3, 2, 2. 4) angebracht.

Lachmann war der erste, der in Otfrieds Accenten ein Zeugniss für die Verwandtschaft des Reimverses mit dem Allitterationsverse erblickte. Der Punct, den er im Auge hatte, wurde von Piper Beitr. 8, 240 ff. stärker betont. Der Stabreimvers kann in der ersten Hälfte zwei, in der zweiten Hälfte nur éinen Reimstab haben. Bei Otfried zeigt der erste Halbvers häufiger zwei Accente als der zweite, der zweite Halbvers häufiger éinen Accent als der erste.

Die Untersuchungen von Wilmanns und Sievers liessen diesen Punct als Criterium der Verwandtschaft in den Hintergrund treten. Sie legten dar, dass es von dem innern Bau der Verse abhängt, ob sie einen oder zwei Accente erhalten. Zeilen, welche (in sprachlicher, nicht in rhythmischer Beziehung) gebaut sind wie die stabreimenden C- und D-Verse, tragen éinen Ictus; Verse, die den A- und B-Versen gegenüber stehn, bekommen zwei Zeichen. Treffen wir nun im zweiten Halbvers besonders viele Fälle einfacher Accentuierung, so kann diess — wenigstens in der grossen Mehrzahl der Fälle — nur daher rühren, dass der zweite Halbvers jene C- und D-artigen Verse begünstigt. Verwandtschaft mit dem Stabreimverse wäre also nur dann zu folgern, wenn auch bei diesem letztern eine Vorliebe für zweite Halbverse der Form C und D sich nachweisen liesse. Diess ist aber im allgemeinen, besonders hinsichtlich der Form D, nicht der Fall.

Dieser Schluss ist unmittelbar einleuchtend. Wenn Wilmanns daneben auch die zweite Folgerung festhalten will: dass dennoch die Häufigkeit der Form 2 im zweiten Halbvers im Zusammenhang stehe mit dem alten Hauptstab (S. 45), so verlässt er damit den Boden seiner sonstigen Aufstellungen.

Etwas andres ist es mit den viel weniger zahlreichen Versen, die einfach accentuiert sind, obwohl sie ihrem Bau nach zwei Icten tragen sollten. Auch diese begegnen überwiegend in der zweiten

Halbzeile (Wilmanns S. 15). Hier lässt auch Sievers die Möglichkeit offen, die Einstabigkeit der zweiten Halbverse als Ursache heranzuziehn (S. 152). Ich zweifle aber, ob diese doch nicht allzu häufigen Verse zu einem so bedeutenden Schlusse berechtigen. Andre Erklärungen liegen näher; vgl. o. S. 21. Auch Wilmanns und Sievers würden diesen einzelnen Punct in der Accentuierung wohl nicht in Beziehung zu dem Stabreimverse gebracht haben, wenn sie nicht die Verwandtschaft des Otfried'schen Verses mit dem allitterierenden in weitestem Umfange auf die Setzung der Ictenzeichen gegründet hätten.

Schon Piper Beitr. 8, 226 hatte gesagt: „Die Accente stehen an den Stellen, wo wir in den allitterierenden Langzeilen die Stäbe zu suchen haben, und ihr Gesetz muss mit dem der stabreimenden Dichtung übereinstimmen"; aber der Beweis dafür war im einzelnen ungenügend. Auf neuer Grundlage suchten Sievers und Wilmanns diesen Beweis zu führen. Die Otfried'schen Accente schienen in überraschender Weise die verschiednen rhythmischen Gestaltungen des Stabreimverses widerzuspiegeln. In viel bestimmterer Weise, als Lachmann es geglaubt hatte, schienen die Ictenzeichen für Verwandtschaft des neuen Versmasses mit dem alten zu zeugen.

Ich habe auf den vorausgehenden Seiten eine Erklärung der Accentstriche versucht, die den Stabreimvers nicht zu Hilfe nimmt oder doch nur in der sehr mittelbaren Weise, dass mit dem allgemeinen Gefühl für den $^4/_4$Takt gerechnet wird. Ich rechtfertige es im folgenden, indem ich den behaupteten Zusammenhang zwischen den Ictenzeichen und dem Allitterationsverse zu widerlegen suche. Dabei halte ich mich ausschliesslich an Sievers, weil bei ihm, wie mich dünkt, die Theorie etwas consequenter ausgebildet ist.

Zuvörderst kann ich die Frage nicht unterdrücken, wesshalb Sievers in dem ganzen Gang der Untersuchung das Fünftypensystem so stark betont. Die Formen, die er selbst aus Otfrieds Versen uns vorführt, zeigen ja gerade, dass es nicht die fünf Typen sind. Typus E fehlt fast ganz; es begegnen uns neue Typen: A^n und A^o und $A^\times$. Schwankungen zwischen verschiedenen Typen, Mischungen verschiedener Typen kommen vor. Und selbst die alten Typen A — D erscheinen gar selten in ihrer uranfänglichen Schlichtheit, vielmehr geschwellt und erweitert inwendig und aus-

wendig. Wenn eine so entfernte Familienähnlichkeit genügt, um der löblichen Sippe der Fünf-Typen beigezählt zu werden, so möchte der Versuch, einen beliebigen Zeitungsartikel in die nämlichen Grundformen zu zerlegen, schwerlich erfolglos bleiben.

Da Otfrieds Accente den Haupticten des Stabreimverses entsprechen sollen, erwarten wir in jedem Halbvers zwei Ictenzeichen. Wenn wir von den Versen mit drei und vier Zeichen und andern Unregelmässigkeiten absehn, treten die 3400 Halbverse mit nur éinem Accent als erstes Hinderniss in den Weg. Sievers stellt diese Verse teils dem Typus D, teils dem Typus C gegenüber. Bei den D-Versen soll nur die zweite Haupthebung in der Accentsetzung ihren Ausdruck finden. Um diess zu erklären, braucht Sievers ein compliciertes Gerüste von Hypothesen, wie wir oben S. 14 gesehn haben. In den C-Versen wird bloss der erste der alten Stäbe accentuiert. Diess soll daher rühren, dass in den allitterierenden C-Versen nur der erste Ictus eine Haupthebung im vollsten Sinne war. Gestützt wird diess auf jene C_3-Verse mit dem Ausgang ◡́ ×. Man könnte einwenden, dass gerade diese Art von C-Versen bei Otfried ja nicht vertreten ist. Und wenn dennoch von den C_3-Versen ein Schluss auf die C-Verse im allgemeinen erlaubt sein soll, so wäre für die A-Verse ein gleiches Verfahren zu fordern: auch bei diesen wäre bloss die erste Hebung eine Haupthebung im vollsten Sinne, Otfried also auch hier bloss zu éinem Accente berechtigt; denn es giebt ja auch 'verkürzte' A-Verse mit dem Ausgang ◡́ ×. Allein dieses ganze Schliessen von der Quantität der Ictussilbe auf ihren Stärkegrad ist vom Uebel. Diess wird aufs bündigste erwiesen durch die Tatsache, dass auch in den 'gekürzten' C-Versen die zweite Hebung mitreimen kann. Es hiesse das Fundament der Stabreimtechnik untergraben, wollte man annehmen, dass eine reimtragende Hebung nicht vollwertig ist.

Ich muss es daher zurückweisen, dass die einfache Accentuierung der betreffenden Otfried'schen Verse durch die Typen C und D ihre Erklärung finde oder für den Zusammenhang des neuen Versmasses mit dem alten irgendwie beweisen könne.

Fassen wir die Verse der Accentform 1. 3 und 2. 4 ins Auge. Ihre Ictenzeichen sollen die rhythmischen Schemata A und B des Allitterationsverses andeuten. Auch hier stossen wir gleich auf eine Schwierigkeit. — Sievers sagt: das rhythmische Schema des

Verses ist es, welches die Accentsetzung leitet; wo dieses rhythmische Schema mit dem natürlichen Wort- und Satzton in Widerstreit gerät, da siegt das rhythmische, nicht das sprachliche Princip (S. 148, 162). Wonach bestimmt sich nun das 'rhythmische Schema' eines Verses? Offenbar nach dem natürlichen Wort- und Satzton und nichts anderm. Nun frage ich: wie kann das rhythmische Schema, das sich auf den natürlichen Ton gründet, mit diesem selben natürlichen Ton in Widerstreit geraten? — Nehmen wir eines von den Beispielen, die Sievers dafür anführt (S. 163); z. B. *untarthio was er in.* Die sprachwidrige Accentuierung von *untarthio* ist zu erklären. Sievers sagt: der Vers ist ein B-Vers; er ist eine steigende Dipodie; darum musste der Accent so gesetzt werden. Ich muss fragen: woraus entnimmt Sievers, dass es ein B-Vers, eine steigende Dipodie ist? Sicher nicht aus der natürlichen Betonung. Denn die könnte nur einen E-Vers oder einen A-Vers oder einen X-Vers, kurz alles andre eher als gerade einen B-Vers ergeben. Woher denn der B-Vers? Sichtlich ist er nur aus der Accentsetzung erschlossen. So haben wir denn den Circulus: die Accente richten sich nach dem rhythmischen Schema — das rhythmische Schema richtet sich nach den Accenten; quod erat demonstrandum.

Ein andres Beispiel. Der Langvers

I. 4, 85. *thiu quéna sun was drágenti   jóh sih harto scámenti*

wird von Sievers S. 149 als Beleg für zweimaligen Typus A angeführt. Wieder ist es unmöglich, dass S. das rhythmische Schema aus dem natürlichen Sprachton folgerte. Denn der erste Halbvers könnte nur allenfalls einen überladenen Typus D mit Auftakt, der zweite nur einen Typus C oder dess etwas repräsentieren, — S. nimmt ja doch Giltigkeit der alten Satztongesetze an (S. 165). Wieder kann das A-Schema nur aus den Accentzeichen erschlossen sein. Dann darf man es aber nicht mit dem A-Schema der Stabreimverse identificieren; denn dieses gründet sich tatsächlich auf die natürliche Betonung und nichts andres.

Schon oben S. 15 habe ich einen Fall von dieser Art herangezogen, um zu zeigen, dass Sievers' Auffassung der Accente hier unbefriedigt lässt. Ich musste darauf zurückkommen hier, wo wir der Frage nahe treten: spiegeln sich wirklich in Otfrieds Accenten die rhythmischen Schemata des Allitterationsverses? Ich wiederhole: rhythmische Schemata, die sich nicht auf dem natürlichen

Sprachton aufbauen, giebt es weder im Stabreimverse noch bei Otfried; also kann auch von einem Widerstreit zwischen rhythmischem Schema und natürlicher Betonung schlechterdings nicht die Rede sein. — Es ist nur eine Umschreibung, keine Erklärung der Tatsache, wenn S. bei einer sprachwidrigen Accentuierung sagt: der und der Typus hat sie verursacht. Denn dann tritt ja erst die Frage ein, auf die alles ankommt: warum drücken die Accente nicht denjenigen Typus aus, welcher dem Sprachton conform ist? warum liefern die Otfried'schen Accente mitunter sprachwidrige Typen, während der Allitterationsvers nur sprachgemässe Typen kannte?

Es war überhaupt kein glücklicher Gedanke, wenn S. den Gegensatz rhetorischer und metrischer Accente in die Frage hereinzog. Behaghel hat diese Idee aufgegriffen (Pauls Grundriss I. 553) und stellt die überraschend kühne Vermutung auf, der gleiche Gegensatz möchte wohl schon die gesammte Stabreimdichtung beherrscht haben. Dann wäre alles, was wir über den altgermanischen Satzton zu wissen glaubten, eitel Schein. Dann hätten die altgermanischen Dichter mit wahrhaft raffinierter Absichtlichkeit ihre Verse so gebaut, dass die stärksten Sprachtöne beständig neben den guten Taktteil fielen, obwohl nichts sie an dem umgekehrten Verfahren hinderte. Der Fundamentalsatz der germanischen Verslehre: der Versictus deckt sich mit dem Sprachaccent — oder, wie man es früher ausdrückte: der germanische Vers ist accentuierend, — dieser Satz, von welchem die herrschende metrische Ansicht seit Lachmanns Tagen schon so manches mit schwebenden Betonungen, Tonverschiebungen u. s. w. abgebröckelt hat, würde seine ganze Giltigkeit verlieren für die Periode, die ihm bisher am unbedingtesten unterworfen schien, die Zeit der Allitterationspoesie. Indessen ist der Grund: „die Gesetze unserer heutigen Betonung scheinen aus dem Wesen der Sprache hervorzugehn“ schwerlich geeignet, eine Erschütterung der bestehenden Ansicht befürchten zu lassen. Die deutsche Verslehre darf sich nach wie vor das Recht wahren: wo nicht deutliche Zeichen des Gegenteiles sind, da ist ein Hand-in-Hand-gehn des rhetorischen und des metrischen Accentes vorauszusetzen. —

Das vorhin ausgesprochene Bedenken gilt nur für die Minderzahl der Verse 1. 3 und 2. 4. In der grossen Mehrheit der Fälle sind ja die Icten wirklich so gesetzt, dass, wenn wir die Verse in

Stabreimverse der Form A und B umwandelten, die beiden Haupticten accentuiert erschienen. Hier bleibt mir ein Bedenken mehr innrer Art, — ein Zweifel, der mir in ganz gleicher Weise auch bei der Herleitung der Accentform 2 aus den Typen D und C aufsteigt.

Wenn Sievers S. 142 sich freut, die Accentuierung in 'völliger Uebereinstimmung mit den alten Typen' zu finden; wenn er fortfährt: „in Versen des Typus A bekommt die erste und dritte Hebung den Accent u. s. w." — so werde ich die Frage nicht los: wie haben wir uns den Vorgang im Kopfe des Accentuators zu denken? War denn für ihn beispielsweise der Vers

zi theru itis frono

wirklich ein 'Vers des Typus C'? Las er sich den Vers zuerst, laut oder leise, mit dem Rhythmus

◡ ◡ ◡ | x́ × (rr) | ⏊ ×

(oder nach Sievers × × × ◡́ × | ⏊ ×),

ersah sich dabei die erste Hebung *itis*, bezeichnete sie mit einem Accent, — um dann später beim officiellen Vortrag in der vom Dichter gewollten Weise zu scandieren

× ¦ x̀ × | x́ × | ⏊ | x̀?

Selbstverständlich nicht, wird man antworten: niemand hat es sich in dieser Form vorgestellt! Worin liegt denn jene 'völlige Uebereinstimmung'? Doch wohl in nichts anderm als darin: diejenige Silbe trägt das Accentzeichen, welche dann, wenn wir den Vers als Allitterationsvers des Typus C vortrügen, die erste Hebung bilden würde. Und wesshalb würde sie die erste Hebung bilden? Weil sie die erste sprachlich starktonige Silbe im Verse ist. Aber für Otfried gelten ja die gleichen Starktongesetze. Warum also, frage ich, genügt es nicht zu sagen: *itis* hat den Ictus, weil es nach Otfrieds eigner Sprache starktonig ist und zwar stärker als die vorausgehenden Redeteile? Warum müssen wir den Umweg über den Allitterationsvers nehmen?

Um es gleich auch an Beispielen der Form 1. 3 und 2. 4 zu veranschaulichen:

bráht er therera wórolti; *tho quam bóto fona góte*:

war denn diese Accentuierung nicht für Otfried die nächstliegende, auch wenn er nie von einem Allitterationsverse gehört hätte? Die Silben *braht* und *wo-*, *bo-* und *go-* sind nach ihrem natürlichen Tone die vorherrschenden in ihrem Satze. Daraus folgt auf der

einen Seite: diese Silben müssten, wären die Verse allitterierend, die beiden Haupticten tragen; auf der andern Seite: diese Silben ziehn die Accentzeichen, welche der Accentuator den Versen zudachte, an sich. Die beiden Erscheinungen sind unter sich durchaus unabhängig; nur die Ursache haben sie gemeinsam. Wofern Sievers jene 'völlige Uebereinstimmung' nur in dem Sinne verstanden hat, dass sowohl die Schemata des Stabreimverses wie die Otfried'schen Accente sich nach der Lagerung der sprachlichen Starktöne richten, so ist ihm ohne weitres beizustimmen. Dann ist es aber irreführend, wenn er wiederholentlich sagt, das Fünftypensystem erkläre die Accentuierung. In all den Fällen, wo man die Accente durch Heranziehn der 'alten Typen' erklären konnte, kann man sich ebensowohl kurzweg auf die Betonungsgesetze in Otfrieds eigner Sprache berufen. Nur ist die erstere Erklärungsweise eine abstrakte Construktion, die bei Lichte besehn auf ein psychologisches Unding hinausläuft; während die zweite in concreter Weise mit dem Schreiber rechnet, der keine zweihebigen A-, B-Verse u. s. w. vor sich sah sondern vierhebige Reimverse und in diesen seine Zeichen anbringen musste.

Wenn also Piper Beitr. 8, 225 sagte: „Die im Vortrag des allitterierenden Verses stark markierten Stäbe hob Otfried auch beim Lesen des seinigen hervor: . . . . des Hülfsmittels, welches die Betonung der Stabsilben in der Langzeile für die Declamation darbot, wollte er sich nicht begeben", so werden wir was hieran richtig ist vielmehr in dieser Fassung auszusprechen haben: Die nach Otfrieds eigner Prosabetonung vorherrschenden Hebungen hob er beim Lesen seiner Verse vor den andern hervor; sie waren es daher, welche die Auszeichnung durch den Accentstrich erhielten; denn in Otfrieds Versen sowenig wie in den modernen Monopodien wurde die natürliche Tonabstufung der gesprochenen Rede aufgehoben (vgl. o. S. 7).

— Dass es auch zahlreiche Verse giebt, deren Accentuierung sich nicht aus Otfrieds Prosabetonung erklären lässt, sei in parenthesi erinnert. Dass aber bei all diesen Versen auch die Berufung auf die alten Typen versagt, habe ich oben zu beweisen versucht. Hier tritt eben das zweite wichtige Moment ein: der Conflict zwischen dem neuen monopodischen Versmasse und der alten Gewöhnung an die Dipodie. —

Nach zwei Seiten hin kann der Wert der Otfried'schen Accentzeichen nicht hoch genug geschätzt werden. Sie lassen uns erstlich erkennen, dass Otfrieds Sprache sich die alten Betonungsverhältnisse wahrte. Und sie vergönnen uns sodann einen Einblick in die Bemühung, das erste Dichtwerk des neuen Stils bei dem deutschen Leser einzuführen, ihm über das fremdartige der Form hinwegzuhelfen.

Dagegen hat man die Bedeutung der Accente überschätzt, wenn man sie als ein Zeugniss für die Verwandtschaft des neuen Versmasses mit dem alten ansah.

Es war zum guten Teil seine Auffassung der Accente, welche Sievers die Ansicht aussprechen liess: der Otfried'sche Vers sei eine Ummodelung des Stabreimverses; die alten Typen seien den neuen Melodien angepasst worden; die Neuerung habe sich in Form eines allmählichen Ueberganges vollzogen, indem man die alten Verse nach den neuen Melodien singen lernte; s. S. 138. 143. 147. Ich gestehe, dass mir diese Hypothese sonderbar und schwer glaublich vorkommt, auch wenn ich ganz davon absehe, dass Sievers der Stabreimdichtung den musikalischen Takt abspricht (denn dass man versucht haben sollte, frei recitativische Verse nach taktierten Choralmelodien zu singen, fällt für mich wie auch für Hirt S. 9 ins Gebiet des Wunders). Sicherheit wird sich in einer so delicaten Frage nie erreichen lassen. Besprechen wir das Für und Wider, indem wir die Accentfrage dabei als abgetan betrachten.

Zwei Umstände sprechen für jene Anpassungstheorie. Erstens, dass ein Langvers und eine nicht bestimmbare Anzahl von Halbversen aus allitterierenden Dichtungen in Otfrieds Werk herübergenommen sind (vgl. Schütze, Beitr. zur Poetik Otfrieds; Kögel, Grundriss II. 217). Dass Verse mit Allitteration nicht ohne weiteres entlehnt zu sein brauchen, ist klar. Und inwieweit man bei der Anwendung alter Formeln von Herübernahme aus Stabreimversen sprechen darf, ist schwer zu entscheiden. Doch ist die Tatsache von Entlehnungen, wenn auch in geringem Umfange, nicht zu bezweifeln. — Auf den zweiten Umstand legt Sievers besondern Nachdruck: die ältesten Partien in Otfrieds Werk lassen

sich leicht nach dem Rhythmus der Stabreimverse scandieren; oft giebt eine Zeile einen mangelhaften Reimvers ab, während sie einen rhythmisch tadellosen Allitterationsvers darstellen könnte.

Aber lassen sich diese beiden Puncte wirklich im Sinne der obigen Theorie verwerten? — Die entscheidende Frage ist doch die: haben die betreffenden Verse dem Dichter, als er sie für sein Werk niederschrieb, in den Rhythmen des neuen Metrums vorgeschwebt? war er sich von Anfang an klar, dass er vierhebige Verse dichte für die viertaktigen Kirchenmelodien? klang ihm die Zeile *fuazfállento* z. B. als –́ | –́ | –̀ | –̀ und nicht nach dem Rhythmus des ältern Masses (mag dieses nun nach Möller oder nach Sievers beurteilt werden) im Ohre?

Diese Fragen müssen doch aller Wahrscheinlichkeit nach bejaht werden. Und darf man dann noch von Ummodelung sprechen? — Wir müssen streng scheiden zwischen dem Wortcomplex, der sich jedem beliebigen metrischen Bande fügen kann, und dem Verse, der die bestimmte metrische Form angenommen hat, der also ein bestimmtes physikalisches Gebilde darstellt. Fassen wir z. B. die beiden Zeilen

fuazfállento; thaz drúhtin thar in stáde stuant

als Wortcomplexe ins Auge, so können wir sagen: die erste von ihnen steht mehr auf der Seite des ältern Versmasses, die zweite eignet sich zur vollkommenen Otfried'schen Reimzeile. Nehmen wir sie aber als Reimverse, so sehn wir: die erste Zeile mit ihrem Rhythmus –́ | –́ | –̀ | –̀ bekennt sich aufs entschiedenste zu dem neuen viergliedrigen, monopodischen Versmasse, sie müsste ihre Gestalt von Grund aus ändern, sollte sie als All.-Vers gesprochen werden; die zweite Zeile dagegen mit dem Rhythmus × | ×́ × | ×̀ × | ×́ × | –̀ hätte keine rhythmische Veränderung zu erleiden, wenn sie nun in ein allitterierendes Gedicht einträte (vgl. Hel. 3478. *beginnið im thurh godes craft*); sie hat einen metrisch indifferenten Charakter.

So wird es wohl nicht missverstanden werden, wenn ich sage: auch wenn Otfried schroff mit der alten Technik brach; wenn ihm von allem Anfang an die neuen Rhythmen klar vorschwebten und er mit vollem Bewusstsein in ihnen dichtete, — auch dann mussten sich ihm naturgemäss solche Wortcomplexe als Versmaterial aufdrängen, wie er sie ähnlich in der ältern und volkstümlichen Dichtung kannte, bis endlich das Gefühl für die neuen

Formen stark genug war, um frei aus sich heraus die Verse hervorzubringen.

Die Zeilen in den zuerst verfassten Kapiteln stehn nur insoweit den Stabreimzeilen nahe, als wir sie als blosse Wortcomplexe betrachten. Sobald sie uns als Verse in dem Rhythmus, den Otfried ihnen zudachte, im Ohre klingen, sehn wir sie durch eine tiefe Kluft von den All.-Versen getrennt. Gerade in diesen ältesten Teilen des Werkes begegnen verhältnissmässig selten Verse in grösserer Folge, die ohne rhythmische Umformung in ein Gedicht des ältern Metrums verpflanzt werden könnten. In den Kapiteln 4—10 des ersten Buches zähle ich nur zehn Strophen, welche durchgehends Hebung 1 und 3 vorherrschen lassen, welche also auch dem ältern zweigliedrigen Masse sich fügen würden (4, 35; 5, 43. 57; 6, 13; 8, 3. 19. 21; 9, 3. 21; 10, 25). Auf eine Zahl von 150 Strophen ist diess ein kleiner Procentsatz; vgl. o. S. 6. Sehr ausgeprägt monopodisch ist z. B. Kapitel I. 7. (Wenn Kögel Grundr. II. 216 f. sagt, die ältesten Partien kennzeichnen sich durch zweihebigen, dipodischen Rhythmus, so ist das wieder Verwechslung von Wortgruppe und Vers: die Zeilen könnten zweihebig gemessen werden, aber Otfried hat sie tatsächlich vierhebig gemessen, wie die Ictenzeichen beweisen.) In bezeichnendem Gegensatz hiezu zeigt das einzige Reimverspaar im Muspilli den vollkommen dipodischen Bau:

diu márha ìst farprúnnàn, diu séla stèt pidúngàn,
ni wéiz mit wìu púazè, sar vérit sì za wízè.

Ebenso der einzelne Reimvers:

dénne vàrant éngilà úper dìo márhà.

Hier ist, nach dem wenigen zu schliessen, eine Brücke geschlagen vom alten zum neuen: — bei Otfried prallen die Gegensätze hart an einander.

Indem Otfried sich dem neuen, viergliedrigen Verssystem anschloss, unterwarf er sich doch nicht der ganz ungermanischen Regelung der Silbenzahl. Gleichheit der Silbenzahl wird von den meisten 'rhythmischen' lateinischen Dichtungen ziemlich streng beobachtet, während die Verteilung der Silben auf die Versfüsse eine wechselnde ist: zweisilbige Takte stehn neben dreisilbigen, auftaktige Verse neben auftaktlosen. So nach den Forschungen von Wilhelm Meyer. Man wird also — neben der freien Silbenzahl im allgemeinen — nur die einsilbige und viersilbige Füllung der

Takte sowie die mehrsilbigen Auftakte als germanisches Erbstück der Otfried'schen Kunst seinen lateinischen Mustern gegenüber betrachten können. Da Otfried, abweichend von dem frühern und spätern germanischen Brauche, seinen letzten Verstakten nur einsilbige Füllung giebt, hat ihm vermutlich der achtsilbige Jambenvers vorgeschwebt; also das Schema

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

mit den häufigen Nebenformen

– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

(vgl. Wilhelm Meyer, Sitzungsber. der k. bayer. Akad. 1882 I, 59. 93).

Mehr als Otfried haben andre, spätre Dichter von dem germanischen Verse herüber genommen. Sie stehn in engerm Zusammenhange mit dem alten. Ihr Anschluss an das neue, fremdländische Vorbild ist ein bedingterer. Otfried als entschlossener Neuerer hat seinen Schritt mit grosser Entschiedenheit getan.

III.

Wenn wir uns im obigen den Otfried'schen Kurzvers als eine Verbindung von vier ²/₄Takten dachten, so bedarf das nach zwei Seiten hin der Rechtfertigung.

Es ist eine Ansicht, die man hin und wieder auftauchen sieht, und die vielleicht am schroffsten Ernst von der Recke[1]) in Worte gekleidet hat: der metrische Rhythmus kann nicht nach Art des musikalischen Rhythmus fixiert werden; die Hebungs- und Senkungssilben teilen sich nicht in der geregelten Weise in den Zeitraum des metrischen Taktes, dass die Bezeichnung durch Noten anwendbar wäre; die Ausdrücke ²/₄Takt, ⁴/₄Takt u. s. f. sind in der Verslehre nicht zulässig.

Man darf diese Frage nicht zusammenwerfen mit der oft beobachteten Tatsache, dass in der musikalischen Composition der nächstliegende metrische Rhythmus eines Verses zu Gunsten eines andern, compliciertern Rhythmus verlassen wird[2]). So wenn z. B. die Verse in Mayerhofers Memnon

für Menschenohren sind es Harmonien,
weil ich die Klage selbst melodisch künde . . .

von Schubert in den Rhythmus



gekleidet wurden, während die Verslehre sie als eine regelmässige Folge von Jamben auffassen würde. In solchen Fällen hat man von der Metrik mit Recht verlangt, dass sie sich mit dem gesprochenen, nicht mit dem gesungenen Rhythmus befasse. Damit

[1]) Principerne for den danske Verkunst (Kjøb. 1881) I, 5. 37, Anm.; 43.

[2]) Vgl. u. a. Scherer, Zs. f. d. öst. Gymn. 23 (1872), 692 (auch zGddS³. 593); Westphal, allgem. gr. Metrik S. 5.

ist selbstverständlich nicht ausgesagt, dass nicht auch jener gesprochene Rhythmus musikalisch darstellbar und verwertbar sei.

Ferner müssen wir ganz absehn von der heute vorherrschenden taktfreien Declamation der Kunstdichtung. Wollten wir ihre Rhythmen in Noten ausdrücken, so erhielten wir eine fast unbegrenzte Reihe von Bildern. Wird doch je nach dem Belieben des Vortragenden und nach seiner augenblicklichen Stimmung hier eine Silbe gedehnt, dort eine Reihe von Silben in raschester Folge gesprochen, hier ein Ictus stark hervorgekehrt, dort eine Pause eingeschoben u. s. w. Genau bestimmten Tonfall, der ein für alle mal Eigentum des Verses ist, können wir nur von taktierter Dichtung erwarten.

Dass der taktierte Vers eine Kette von Wellenbergen und Wellentälern darstelle; dass zwar der Abstand der Gipfelpuncte fest bestimmt sei, aber die Gestalt der Wellen, die Form der Erhebungen mannigfach wechsle, — diese Ansicht hat Brücke in den 'Physiologischen Grundlagen der nhd. Verskunst' (bes. S. 27 f.) aufgestellt. Brücke weist darauf hin, dass die natürliche Quantität der Vocale, die Reihenfolge der Consonanten und ihre Dauer eine wesentlich verschiedne Lage der Silbengipfel und der Silbengrenzen bedingen: ein gleichmässiges Zeitverhältniss zwischen Hebung und Senkung werde dadurch unmöglich gemacht. Ich bitte, die Beispiele dafür bei Brücke selbst nachzuschlagen. Ich glaube, dass Brücke hier etwas fremdes in die Verslehre hineinträgt. Wenn ich nicht irre, fasst er Dinge als essentiell für den Versrhythmus, die accidentiell sind, — Dinge, die sich nur jenen Hemmnissen und Zeitverlusten an die Seite stellen, wie sie durch die mangelhafte Function der Klappen bei den Blasinstrumenten, durch das Uebergehn von einer Saite auf die andre bei den Streichinstrumenten verursacht werden. Die Höhepuncte des Ausatmungsdruckes, die Schneidung der Sonanten, der Anteil des Vocals und der folgenden Consonanz an der Silbenquantität — alle diese Dinge sind in jeder deutschen Mundart wieder ganz anders geartet, und doch giebt es einen Versrhythmus der über den Mundarten steht. Unglücklicherweise hat Brücke als Beobachtungsmaterial alcäische und glykonische Strophen und dergleichen Treibhauspflanzen gewählt, deren Vortrag keine wirkliche Tradition hinter sich hat sondern durch mehr oder minder willkürliche Schulregeln dürftig genug vorgeschrieben ist. Hätte er statt dessen volkstümliche Kinderverse

genommen, deren Vortrag durch eine jahrtausendealte Ueberlieferung getragen ist, so hätte ihm die Wahrnehmung nicht entgehn können, dass aus all den sprachphysiologischen Verschiedenheiten des Rhythmizomenon ein einheitlicher und einfacher Rhythmus herauswächst. Vielleicht hätte auch das Kymographion ein wenn auch undeutliches Bild dieses Rhythmus geben können.

Genügt nicht der folgende einfache Gedankengang, um das Gespenst von der Unvereinbarkeit des metrischen und des musikalischen Rhythmus zu verscheuchen? Ich trage eine Reihe von (taktierten) Versen in gewöhnlichem Sprachtone vor. Darauf wiederhole ich sie, indem ich ihnen eine Folge von musikalischen Tönen unterlege. Dass ich das tun kann, ohne den Rhythmus der ersten, gesprochnen Vortragsweise im mindesten zu verändern, wird jeder zugeben. Nun gehe ich einen Schritt weiter: ich wiederhole die Melodie von vorhin, lasse aber die Worte dabei weg und singe z. B. auf blosses *la*. Auch diess kann ich selbstverständlich tun ohne die leiseste Abweichung von dem anfänglichen Rhythmus. Und nun lege ich die erhaltene Melodie in Noten nieder. Was könnte im Wege stehn, dass ich das gleiche unmittelbar mit dem gesprochenen Verse vornähme?

Es bleibt einzig noch die Frage: werden die Verse in der fest beharrenden Form vorgetragen, dass der Rhythmus, den ich mir heute für sie notiert habe, auch noch gilt, wenn ich sie nach einem Jahre zufällig wieder hersage, oder wenn ich sie von einem andern gesprochen höre? Für unsre Kunstdichtung ist diese Frage zu verneinen. Für die wahrhaft volkstümliche Verskunst ist sie zu bejahen. Hier liegt das entscheidende. Der modernen Kunstdichtung ist alles, was metrische Form heisst, totes Erbstück. Nach dem Gesetz der Trägheit bildet sie die überkommenen Formen nach. Aber es fehlt die innere Notwendigkeit; es fehlt das Bedürfniss nach der *ῥυθμοποιία*. Die heutige Zeit würde, wenn ihr das metrische Erbteil früherer Zeiten verloren wäre, aus sich heraus keine metrische Form erzeugen. Und so ist denn auch die Nachbildung eine äusserliche. Die Zahl der Hebungen, die Zahl der Silben u. dgl. wird beachtet. Aber jene durchgebildete rhythmische Structur, die jede Silbe, jeden kleinsten Zeitteil des Verses an seine bestimmte Stelle im metrischen Gefüge einordnet, sie ist der Kunstdichtung fremd. Was nach dieser Seite hin liegt, erscheint dem gebildeten Hörer als monoton, mechanisch, ausdruckslos. Desshalb

weisen es auch die Kenner der Kunstdichtung weit von sich, dass man den wallenden, wogenden Versrhythmus in starre Notenschrift banne.

Die volkstümliche Dichtung dagegen badet in dem vollen Strome der Ueberlieferung. Dem Kinderverse ist das metrische Band wirkliches Bedürfniss. Wird er doch häufig gesungen oder gesprochen zu den Ringeltänzen, zum Gänsemarsch, während man die Kinder auf Armen oder Knien schaukelt, — in genrehaftem Gewande dieselben rhythmuszeugenden Faktoren, die einstmals im feierlich liturgischen oder im bewegt kriegerischen Tanze den ersten Anstoss zur Entstehung der metrischen Form gegeben hatten. So hat sich denn auch dieser volkstümlichste Ast der deutschen Verskunst rhythmische Form in ganz anderm Sinne bewahrt als die Kunstdichtung. Die Identität des metrischen und des musikalischen Rhythmus liegt hier klar vor Augen. Ja wir können sagen: diese ganz genaue Anordnung der Zeitteile macht das Wesen des Verses aus; sie bildet den Inhalt dessen, was eine Generation der folgenden an metrischem Gute überliefert.

Aeltern Metrikern war die Tatsache vollkommen geläufig, dass der Rhythmus sich aus Zeitteilen, nicht aus Silben und Wörtern auferbaut. Klar und verständnissvoll hatte sich J. H. Voss, Zeitmessung der deutschen Sprache (1802) S. 170 f., in diesem Sinne geäussert. Wenn dann Apel[1]) sagte: „die Metrik lehrt bloss . . . . die Gesetze, nach welchen ein Rhythmus, ohne alle Beziehung auf die Worte, welche in ihm tönen, sich erzeuget und bewegt“, so ist das nicht so verrückt, wie v. d. Recke a. a. O. S. 33 meint. Klar offenbart sich diess daran, dass z. B. in der Schweiz, wo das Trommeln weitere Verbreitung in allen Schichten der Bevölkerung geniesst und als jugendlicher Sport betrieben wird, die nämlichen rhythmischen Formen als Trommelmärsche begegnen, die den Versen und Strophen der Kindersprüche eigen sind. Man könnte die Gesetze der Dipodie, der 'syncopierten Senkung', der 'Auflösung' ebensowohl mit einem Trommelmarsch wie mit einer gesprochenen Strophe illustrieren. Als Beispiel führe ich den Bernermarsch hier an, dessen Aufzeichnung ich der Güte Wintelers verdanke. Für den Viertelston setze ich ×, für das Achtel ◡, für die Viertelspause r.

[1]) Metrik. Leipzig 1834.

x́ r x̀ r | x́ ⌢ ·⌢ x̀ r |
x́ × x̀ ⏑ ⏑ | x́ ⏑ ⏑ x̀ r |
x́ ⏑ ⏑ x̀ ⏑ ⏑ | x́ ⏑ ⏑ x̀ r |
x́ ⏑ ⏑ x̀ ⏑ ⏑ | x́ ⏑ ⏑ x̀ r |
⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑̀ ⏑ ⏑ ⏑ | x́ × x̀ r |

Wie in der gesprochenen Dipodie so ist auch hier der zweite Hauptictus jedes Verses stärker als der erste; die Bewegung innerhalb der Kurzzeile also = 3́ 3̀ 1́ 1̀. Die Uebereinstimmung mit dem alten zweitaktigen Verse ist eine vollkommene. — So bildet in der That der Rhythmus an sich den Inhalt der metrischen Tradition, unabhängig von dem Rhythmizomenon, in welchem er sich ausprägt. Die Sprache ist nicht der alleinige Träger des Versrhythmus, wie sie es auch nicht war, die der metrischen Form die Entstehung gab. Die Sprache war der empfangende Teil: sie übernahm ein Gesetz und Ordnung, welches an andern und primitivern Functionen des Menschen, an den Bewegungen der Gliedmassen, entwickelt worden war. Auch die Musik nicht, wie man zuweilen sagen hört, war die Quelle des Metrums. Denn die musikalischen Betätigungen des Menschen bewegten sich von Hause aus in der gleichen Ametrie wie seine Sprache. Auch der Musik musste der Lebensfunke des Taktes und der rhythmischen Ordnung von der *κίνησις σωματική* kommen. Dieser orchestischen Herleitung des Versrhythmus gegenüber, die in unsrer Wissenschaft den entschiedensten und geistvollsten Ausdruck durch Wilhelm Scherer[1]) gefunden hat, kann ich die rein sprachliche Ableitung[2]) nicht für ausreichend halten. Ich kann mir nicht vorstellen, dass die zeitlichen und dynamischen Elemente der Sprache je von sich aus nach jener genauen Regelung gestrebt hätten, welche wir Metrum nennen. Um von den Takten und Perioden der natürlichen Rede zu den Takten, Versen und Strophen der gebundnen Rede zu gelangen, ist mir eine Einwirkung

---

[1]) Scherer Zs. f. d. ö. Gymn. 16, 797 ff.; 23, 688 ff.; Anz. f. d. A. 2, 326; Lit.-gesch. S. 7; Poetik, S. 21.

[2]) Diese Ansicht ist schön ausgesprochen von Wilmanns a. a. O. S. 141; den geistreichen Versuch, sie im einzelnen durchzuführen, macht R. M. Meyer mhd. Strophenbau Cap. II. In der gleichen Richtung, aber phantastisch und mit Vergewaltigung aller geschichtlichen Tatsachen bewegt sich M. Kawczynski, Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rhythmes (Paris 1889).

von andrer Seite her unentbehrlich. Der unmittelbare Zusammenhang, der uns heute zwischen dem gehobenen oder erregten Inhalt der Sprache und der metrischen Form zu bestehn scheint, ist doch wohl nicht ursprünglich; das Gefühl dafür ist uns anerzogen durch die langen Jahrhunderte seit der Schöpfung des Versmasses.

Zugleich aber lassen jene metrischen Gebilde, die ausserhalb der Sprache stehn und doch Teil nehmen an den nationalen Versformen, uns klar die Berechtigung erkennen, rhythmische Formen im strengsten Sinne des Wortes, nicht Wellenberge und Wellentäler als das Wesen des *μέτρον* aufzufassen.

Wird es auf Widerspruch stossen, wenn wir die Festigkeit des rhythmischen Gefüges, welche heute auf den populären Spruch sich beschränkt, in der altdeutschen Zeit auch beim Verse der Kunstdichtung suchen? Dürfen wir hier nicht annehmen, was auf andern Culturgebieten angenommen wird, dass die heutige Spaltung zwischen hoch und niedrig aus einem ungeteilten Zustande hervorgegangen ist, den die niedre Schicht bewahrt hat, während die höhere sich von ihm abkehrte? Wenn Scherer Poetik S. 19 sagt „der Rhythmus wird je weiter zurück, desto stärker hervorgehoben sein", so kann das durch die Betrachtung des lebenden volkstümlichen Vortrages nur bestätigt werden. Ich bin der Ansicht, dass die rhythmisch laxe, gestaltenwechselnde Vortragsweise etwas specifisch modernes ist, und dass wir für den mittelalterlichen Vers, auch den gesprochenen, eine rhythmisch straffe Articulation vorauszusetzen haben. Wir müssen bedenken, dass die Fühlung mit der Musik durchgängig eine engere war, und dass auch das Epos, welches nicht mehr gesungen wurde, sich erst seit kurzem selbständig gemacht hatte.

Die deutsche Metrik hat sich im allgemeinen wenig um den Rhythmus ihrer Verse gekümmert. In ihren ersten Lebensjahren war sie die Dienerin der Textcritik und hatte als solche alle Hände voll zu tun. Noch in manchen jüngern metrischen Arbeiten scheint dieser Dienstcontract nicht gelöst zu sein. Daneben verdingte sich die Verslehre mehr als ihr heilsam war der Grammatik. Ueber allem dem ist der eigentlich metrische Teil der Metrik etwas zu kurz gekommen. Zu sehn auf dem Papier bekommen wir mancherlei; das rhythmendurstende Ohr bleibt ungestillt. Die schon genannte Schrift von Amelung nimmt sich aus wie ein hoher Felszahn, der schroff und unvermittelt einem Wirrsal von Weidenrücken entragt. Amelung hat — ohne den volkstümlich-

mundartlichen Vers zu kennen, wie es scheint — mit wunderbarer Divination die rhythmischen Formen des altdeutschen Verses beschrieben. Ihm stellt sich Möllers geniale Streitschrift ergänzend an die Seite. In der Richtung dieser Forschungen möchte ich noch einige Puncte der altdeutschen Verslehre einer Betrachtung unterwerfen.

Doch ehe wir einen Schritt tun können, stellt sich die Frage entgegen: dürfen wir als Baustein des Otfried'schen Verses und des altdeutschen Reimverses überhaupt den zweiteiligen ($^2/_4$-) Takt ansetzen?

Wie die Melodien, nach welchen Otfried gesungen wurde, sich in dieser Beziehung verhielten, bleibt dunkel. Die herrschende Ansicht der Musikhistoriker geht dahin, dass der Kirchengesang vor dem zwölften Jahrhundert überhaupt keinen geregelten Takt hatte, sondern dass die Noten verschiedner Länge, wie sie durch die Neumen ausgedrückt werden, sich zu recitativisch ungenau gemessener Folge verbanden (s. bes. Raillard, explication des neumes, Paris o. J. S. 76. 82). Die Versuche, regelmässige Takte aus den Neumen herauszulesen, greifen zu sehr freier Deutung der Zeichen und führen demgemäss zu sehr verschiedenartigen Resultaten, wie ein Blick auf Scherer Dkm.[2] S. 290 f., 309 f. und Möller S. 114 zeigen kann. Der Metrik steht die Frage im Vordergrund, welcher Rhythmus dem gesprochenen Verse zukam: ob dem rhythmischen Gefühl zwei- oder dreiteiliger Takt geläufig war musste beim gesprochenen Vortrage ungestört zu Tage treten. Die Melodie konnte diess rein zum Ausdruck bringen; sie konnte aber auch, damals wie heute, einen heterogenen Rhythmus dem Verse aufdrängen.

Weil die ältern Mensuralisten bis ins 14. Jh. nur den Tripeltakt, das tempus perfectum kannten, haben die Musikhistoriker angenommen, die ungerade Taktart habe ursprünglich den deutschen Volksgesang beherrscht und der gerade Takt sei erst später aus dem (anfangs kirchlichen) Gesange eingedrungen; vgl. Böhme altd. Liederbuch S. XXVI. LIV; A. v. Dommer Musikgeschichte[2] S. 57; und besonders F. W. Arnold, Chrysanders Jahrbücher f. mus. Wissensch. 2, 33: „dies geht insbesondre noch daraus hervor, dass unter den 46 Melodien des Locheimer Liederbuches [deren Entstehung Arnold ins 14. Jh. setzt] gegen $^2/_3$ dem ungeraden Takte angehören. Nun lässt sich aber nachweisen, dass unser alter

Heldengesang — wie er nur eine einzige Molltonart kannte, so auch nur eine einzige Taktart gebrauchte, nämlich die ungerade. Es geht dies nicht allein aus dem Geiste unsrer Sprache und unsern epischen Versmassen, insbesondre der Nibelungenstrophe hervor, sondern es lässt sich auch aus den Resten alten Volksgesanges und der Doctrin Francos nachweisen ....“; viel später dagegen, in den 130 Nummern des ersten Teils von Forsters frischen Liedlein - Auswahl aus den um 1540 beliebtesten Stücken — kommt auch nicht ein einziges Mal der ungerade Takt vor.

Die Metrik ist befugt, von ihrer Seite Widerspruch zu erheben. Die germanischen epischen Versmasse weisen aufs bestimmteste auf die gerade Taktart hin. Aus dem Stabreimverse sei vor allem an die Thatsache erinnert, die durch Sievers klar gestellt worden ist: ein Takt mit zwei sprachlichen Starktönen wie z. B. | *wewurt* | hat eine andre Geltung als ein Takt mit éinem sprachlichen Starkton wie z. B. | *swertu* |: bei geradem Takte wird das verständlich, indem eine verschiedenartige Hervorhebung des schlechten Taktteiles (des dritten Viertels) in Betracht kommt;[1] wie man aber aus dem dreiteiligen Takt heraus diesen Punkt erklären wollte, kann ich mir nicht vorstellen. Ferner nötigt zu der Annahme zweiteiligen Taktes der Umstand, dass der stab- und endreimende epische Vers an manchen Versstellen Wörter der sprachlichen Form ⏓́ × und ⏑́ × gleichwertig braucht (s. Möller S. 111 f., Verf. Ljóþaháttr S. 138). Diess erscheint ganz natürlich, wenn wir die Wörter einem Takt bzw. Halbtakt von zwei Vierteln zuweisen: ×́ × (s. u. S. 45); mit der Annahme des Tripeltaktes würden wir wieder auf Schwierigkeiten stossen. Ich erinnre an Wilmanns' Nachweis, dass die mhd. Lyriker Wörtern der Form ⏑́ ×, zumal im Versinnern, aus dem Wege gehn (Unters. z. mhd. Metrik 3.). Ich möchte die Frage aufwerfen, ob diess vielleicht mit dem dreiteiligen Takt ihrer Weisen zusammenhängt; ein *leben, geren* musste sich im Versinnern als | ♪ 𝄾 ♩ | oder als | ♪ 𝅗𝅥 | dem 3/4 Takt anpassen, während es im Reime, am Schlusse des Verses als | ♪ ♩ 𝄽 | gesungen werden konnte: jenes legte der Sprache Zwang auf, dieses nicht.

Das gewichtigste Zeugniss aber für die gerade Taktart des germanischen Verses erblicke ich in dem lebenden Kinderliede.

[1]) vgl. Verf. Ljóþaháttr (Acta Germ. I) S. 108 ff.

Wohl giebt es auch ächt volkstümliche Liedchen im $^3/_4$ und im $^6/_8$ Takt; aber der Verdacht ist berechtigt, dass sie ihren Rhythmus einer bestimmten Melodie verdanken, — und die heutigen Volksweisen sind ja alle jungen Urprungs. Die mir bekannten Kindersprüche, die sich auf keine eigentliche Melodie stützen, die entweder rein gesprochen oder in einem unbestimmten Singsang vorgetragen werden, bewegen sich durchaus in der geraden Taktart: Langvers, Kurzvers, Takt, Halbtakt, More und kleinere Zeitwerte stehn zu einander im Verhältniss der Zweiteiligkeit. Auch die Verse der Buchdichtung werden vom Volke in gerader Taktart scandiert. Allem Anscheine nach sitzt das Gefühl dafür tief im Blute. Man könnte sich schwer denken, dass die volkstümlichste Verskunst, die in andern Dingen nachweislich dem Brauche ältester Zeit nahe geblieben ist, in diesem rhythmisch wichtigsten Puncte sich unursprünglich erweisen sollte.

Hält man damit jene Beobachtungen am ältern Verse zusammen, so gewinnt die Annahme hohe Wahrscheinlichkeit, dass der deutsche Versrhythmus sich von jeher aus geradteiligen Takten auferbaute, soweit er eben nicht durch andersgeartete Melodien gebunden war. Ich stimme desshalb Amelungs und Möllers Ansetzungen für den altgermanischen Vers bei und vermute mit Möller, dass der Tripeltakt der ältern Mensuralisten von dem gregorianischen Gesange herzuleiten ist, während der erst später zum Ausdruck kommende gerade Takt die deutsche Messung repräsentiert. Auch für Otfrieds Verse wird man annehmen dürfen: wie immer ihre Melodie gewesen sein mag, recitiert wurden sie nach der tief im rhythmischen Gefühle wurzelnden geraden Taktart; und der gerade Takt ist es auch, auf den ihr Bau hinweist.

Ob Wilmanns und Sievers an den Stellen, wo sie sich über den Rhythmus des Otfried'schen Verses äussern, [1]) zwei- oder dreiteiligen Takt voraussetzen, ist mir nicht recht klar geworden. Bei Wilmanns bedürfte es durchaus irgendwelcher verdeutlichender Zeichen, die uns erklärten, wie seine 'gesteigerten Längen', 'reducierten Längen' etc. aussehen. Den Ausführungen von Sievers, soweit sie über die Feststellung des sprachlichen Tatbestandes hinausgehn und das eigentlich rhythmische: die zeitliche Geltung der langen und kurzen Silben, das Eintreten von Pausen u. s. f.

[1]) Der altdtsch. Reimvers S. 127 ff.; Beitr. 13. 143 ff.

behandeln, kann ich mich nicht anschliessen. Die auf S. 146 angesetzten Formen kommen mir in hohem Grade künstlich und unwahrscheinlich vor. Stützt sich hier Sievers auf Beobachtungen an lebendigem Versvortrage? Ich glaube, wir können dessen nicht entraten. Nur die Analogie von Rhythmen, die zu unserm leiblichen Ohre dringen, kann uns ermutigen, die stumme Ueberlieferung der alten Pergamente zu lebendigem Klange zu erwecken. Von der heutigen Kunstdichtung müssen wir aus naheliegenden Gründen ganz absehn. Allein auch nicht jeder volkstümliche Vers kann uns zur Einsicht verhelfen. Er muss einem Gebiete angehören, welches die für den Rhythmus wesentlichen Sprachbedingungen sich altertümlich bewahrt hat.

Das hochalemannische Gebiet ist in dieser Beziehung sehr günstig gestellt. Nicht nur haben diese Mundarten eine sehr bestimmte *exspiratorische Silbentrennung*, — worin wir mit Sievers Bewahrung des einst allgemeiner giltigen erblicken dürfen; sondern es sind ihnen auch in weitem Umfange die *kurzen Starktonsilben* der alten Sprache verblieben. Wie die sprachlich kurze Silbe in der Vershebung behandelt wird, können wir hier lernen. Ich halte daher den Versuch, auf Grund hochalemannischer Verse den Rhythmus altdeutscher Verse zu reconstruieren, für gerechtfertigt. — Für die Fälle, da mich meine eigne, niederalemanische Mundart, welche die kurzen Starktonsilben nicht mehr besitzt, im Stiche liess, fand ich bereitwilligste Auskunft bei *Winteler*. Er erwies mir die Freundlichkeit, den Rhythmus einiger mundartlicher Strophen aufs genaueste zu fixieren und die daran sich knüpfenden Fragen eingehend mit mir zu besprechen. Ich kann also für die unbedingte Zuverlässigkeit der folgenden Angaben einstehn. Bei denen, welchen das vorgebrachte altbekannt ist und selbstverständlich erscheinen mag, bitte ich um Nachsicht.

Der Unterschied zwischen dem dipodischen und dem monopodischen Vierhebungsverse ist im Auge zu behalten. Jener hat den Grundplan ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩, dieser ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩.

Der *Takt von zwei Vierteln*, d. h. vom Standpunct der Dipodie aus: der *Halbtakt*, kann gebildet werden

1) durch *éine Silbe*. Diese muss entweder sprachlich lang d. h. dehnbar sein; dann wird sie in der Regel über den ganzen Takt hin ausgehalten. Oder aber es kann eine sprachlich kurze d. h. undehnbare Silbe sein; dann muss ihr aber, da die sprachlich

kurze Silbe sich nicht über mehr als éin Viertel ausdehnen kann, eine Pause folgen. Dieser zweite Fall begegnet vorzugsweise im Ausgange des klingend schliessenden Halbverses; also ..... | *tsābəd* | = |𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝄽. Im Ausgang des ersten Verstaktes finden wir den Fall in dem verbreiteten *Rüben*, *Rüben* = |𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝄽|𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝄽| (woneben aber die normalisierende Variante: *Sauerkraut und Rüben*). Dass nicht nur eine Endsilbe sondern eine kurze Silbe im Wortinnern so verwendet werde, kann ich aus dem Volksliede nicht belegen. Bekanntlich ist auch in der altdeutschen Dichtung der Fall sehr selten. Otfried erlaubt es sich fast nur im ersten Buche; s. Wilmanns S. 100. Man wird es als Beeinträchtigung der gesprochenen Sprache beurteilen müssen. Von den mhd. Versen, die als Belege dafür angeführt werden (Lachmann Anm. z. Iw. 6444; Vilmar-Grein S. 40. 44), sind manche wohl anders zu beurteilen (s. u. S. 64 o.).

— Der Halbtakt kann ferner gebildet werden

2) durch zwei Silben. Beide Silben können beliebig eine sprachliche Länge oder eine sprachliche Kürze sein. Für den Rhythmus des Taktes ist diess ohne Belang. In dem Halbverse

ts-Wesə ¦ *štāt əs* | *nunnə-* ¦ *hūs*

haben die drei ersten Halbtakte den gleichen Rhythmus, obwohl die sprachliche Quantität ihrer Hebungs- und Senkungssilben eine verschiedne ist. In allen drei Fällen teilen sich die beiden Silben zu gleichen Hälften in den Halbtakt. Der Rhythmus des Verses ist 𝅘𝅥 𝅘𝅥|𝅘𝅥 𝅘𝅥|𝅘𝅥 𝅘𝅥|𝅗𝅥. Im zweisilbigen Takte kommt der sprachliche Gegensatz kurzer und langer Silben rhythmisch nicht zum Ausdruck.

Das Tempo, in welchem diese Verse gewöhnlich gesprochen werden, ist der Art, dass die sprachlich kurzen, undehnbaren Silben das ihnen zugeteilte Taktviertel wirklich ausfüllen. Wird das Tempo verlangsamt, so muss hinter die kurze Silbe der Hebung eine Pause eintreten; also etwa: *ts-Wesə* = |𝅘𝅥𝅮· 𝄿 𝅘𝅥|. Die Pause, wohl bemerkt, steht hier im Innern des Wortes *Wesə*. Wie man sieht, ändert diess nichts an der genauen Zweiteilung des Taktes.

Darnach halte ich es für wahrscheinlich, dass der Vers

fátere gibóranan

die nämliche rhythmische Form hatte wie der Vers

éngil floug zi himile,

d. h., wenn wir das Zeichen × für den Viertelston setzen, in beiden Fällen:

×́ × | ×̀ × | ×́ × | ×̀.

Ebenso gilt für den Stabreimvers: zweisilbige Wörter (bzw. Wortteile) mit sprachlich kurzer und langer Paenultima sind metrisch gleichwertig, wenn sie auf den Halbtakt beschränkt sind. Z. B. Muspilli 6a. 7a:

sorgen mac diu sela
za wederemo herie } = (×) | ×́ × ×̀ × | –́ ×̀.

Amelung ist für Allitterations- und Reimvers von dieser Annahme ausgegangen. Möller hat sie der Allitterationsmetrik zurückgewonnen. Für den mhd. Vers spricht Paul Beitr. 8, 184 das im Princip richtige aus, nur dass er den dreiteiligen Takt zu Grunde legt. Es ist diess der wichtige Punct, in welchem Sievers divergiert. Die graphische Bezeichnung, die er für die Formen des Stabreimverses anwandte, setzt voraus, dass in der Hebung und Nebenhebung die sprachlich kurzen und langen Silben niemals metrisch gleichwertig sind. An der angezogenen Stelle (Beitr. 13, 146) spricht sich Sievers darüber aus, wie er sich den Unterschied in concreto denkt. Ich glaube nicht, dass sich die betr. Beobachtungen an Otfrieds Verse in diesem Sinne ausbeuten lassen. Ich möchte nur an folgendes erinnern: wenn –̀ viel seltner vorkommt als ⏑̀ × und als –́, so scheint mir die Folgerung mindestens die nächstliegende: mit éiner sprachlich schwachtonigen Silbe füllte man ungern den Takt, zwei schwachtonige dagegen ebenso wie éine starktonige boten ausreichende Füllung. Wenn –̀ häufiger ist als ⏑́ ×, so ist diess z. T. schon im Sprachschatz begründet. Ferner sehn wir aus Wilmanns' Zusammenstellungen, dass die einzelnen Takte des Otfried'schen Verses in ihrer Vorliebe für leichtere oder schwerere Taktfüllung sehr auseinandergehn; man kann sich die Stufenfolge vom schwerern zum leichtern Taktinhalt etwa in dieser Reihe vorstellen: –́ ×, ⏑́ ×, –̀ ×, ⏑̀ ×, –́, –̀: der erste Verstakt begünstigt die schwerste, meidet die leichteste dieser Füllungen u. s. f., — über die rhythmische Erscheinungsform von Länge und Kürze ist damit nichts ausgesagt.

Ich kehre zum Kinderverse zurück. Der Halbtakt von zwei Vierteln wird ferner gebildet durch

3) drei Silben. Hier macht sich sofort die sprachliche Quantität der Hebungssilbe geltend. Ist diese letztere sprachlich kurz, so teilt sie sich mit der nächstfolgenden Silbe in das erste Taktviertel; der dritten Silbe bleibt das ganze zweite Viertel. Also | *fögäli* | = |♫ ♩| (ebenso *häfäli, bin–i äu*). Ist die Ictussilbe sprachlich lang, so erhält sie das erste Taktviertel; die beiden folgenden Silben teilen sich in das zweite Viertel. Z. B. | *büäbäli* | = ♩ ♫| (ebenso *hätəm–mi, süffä mis, ts–bet inä*).

In den alemannischen Mundarten, welche die kurzen Starktonsilben gedehnt haben, gilt, wenn ich nach der Basler Mundart schliessen darf, als einzige rhythmische Form für den dreisilbigen Halbtakt |♩ ♫|.

(Viersilbige Taktfüllung ergiebt natürlich den Rhythmus|♫ ♫|. Für mehr wie vier Silben in einem Takte ist mir kein alemannisches Beispiel zur Hand. Der Fall ist aber dem Volkslied nicht fremd, vgl. Usener altgriech. Versbau S. 64 f. Es wird dann, theoretisch, Auflösung eines Achtels in zwei Sechzehntel erfolgen, etwa *worúma könt ir nit* = ♪|♬♪ ♫|; doch wird das gewöhnliche Vortragstempo diesen genauen Zeitwert der Silben nur undeutlich ausprägen.)

Dürfen wir das obige wieder auf den altdeutschen Vers anwenden, so zeigt es sich als völlig berechtigt, wenn man den ersten Takt des Verses

mánota sie thes náhtes

von dem ersten Takt der Verse

thie júngoron thiz gisáhun,
ther wízod gibiutit grázzo

rhythmisch unterscheidet. Nehmen wir das Zeichen ⌣ für den Achtelston, so hat von den angeführten Versen der erste die Form

⌣́ ⌣ × | ×̀ × | –́ | ×̀ ,

die beiden andern die Form

× | ×́ ⌣ ⌣ | ×̀ × | –́ | ×̀.

Vgl. wieder die obengenannten und Scherer Anz. f. d. A. 11, 101 (1885).

Man pflegt im erstern Falle von 'Auflösung der Hebung', im zweiten Fall von 'Auflösung der Senkung' zu sprechen. Der Ausdruck ist schwer durch einen andern von gleicher Kürze zu er-

setzen. Aber empfehlenswert ist er nicht, weil er ein Geschehn, eine Entwicklung involviert. Und doch sind wir nicht im Stande zu sagen, dass der ursprüngliche germanische Vers die Takte immer nur zweisilbig bildete, und dass drei- und mehrsilbige Füllung das spätere und abgeleitete ist. Die vergleichende Metrik nimmt zwar an, dass der arische Vers geregelte Silbenzahl besass, zwei Silben auf den Takt, acht auf den Kurzvers. Dieses Bild bietet das älteste iranische und indische Metrum. Die ältesten griechischen, römischen und germanischen Verse dagegen haben wechselnde Silbenzahl innerhalb des Verses. Es ist zum mindesten unerwiesen, dass die asiatische Regelmässigkeit das ursprüngliche ist, die europäische Freiheit das spätere. Usener fasst zwar die Entwicklung des germanischen Verses als 'Verfall und Verwitterung' (a. a. O. S. 67); „die zerstörende Kraft war der Rhythmus , . .“; statt die acht Silben zu beobachten, habe man sich nur noch an die vier Hebungen gehalten. Man kann dem unmöglich beistimmen. Rhythmus haben alle Sprachen der Welt, nicht nur das Germanische: wie sollen wir uns nur ein gesprochenes ohne Rhythmus vorstellen? Und war denn der Rhythmus eine dem Vers feindliche Macht? War nicht der Vers selber seinem eigensten Wesen nach eitel Rhythmus? Usener huldigt an dieser Stelle der Anschauung, als sei bare, nackte Silbenzählung ein metrisches Princip; erst die europäischen Arier hätten die abgezählten Silbenketten mit rhythmischer Articulation durchtränkt (S. 68). Andre Stellen zeigen, dass auch Usener Taktschritt und Rhythmus nicht entbehren will (S. 55. 56 Note 3). Mit rühmlicher Entschiedenheit haben Westphal (allgem. gr. Metrik S. 224) und Frederic Allen (Kuhns Zs. 24, 558) es zurückgewiesen, dass die Achtzahl der Silben den Urvers ausmachte. Es müsste eine sonderbare Abart unsrer menschlichen Species sein, die eine Reihe abgezählter Silben desshalb weil sie abgezählt sind als Vers begrüsste! Noch verheert die Silbenzählung als oberstes Versprincip manche Strecken auch der germanischen Verslehre; wahre Orgien feierte sie in den Abschnitten über deutsche Versentwicklung bei Wilhelm Meyer, Anf. und Urspr. der lat. u. griech. rythm. Dichtung 1884. Hoffen wir, dass bald in das Nichts, aus dem sie stammt, sie zurücksinkt!

In der Zahl und Form der Takte ist das Wesen des gemeinarischen Verses zu erblicken. Das Schema $(\times) | \acute{\times}\ \times | \acute{\times}\ \times | \acute{\times}\ \times | \acute{\times} (\times)$ kann allerdings den Grundplan des arischen Kurzverses veran-

schaulichen: — so bedingen es die acht oder vier Tanzschritte oder Taktschläge, der Rückgrat des Verses — aber offen muss man es lassen, ob der einzelne Takt durch zwei oder durch éine oder durch drei und mehr Silben gefüllt wurde.

Die einsilbig gebildeten Takte des germanischen Verses können nämlich nicht wohl als secundäre Erscheinung, verschuldet durch die sprachlichen Syncopen, hingestellt werden, da auch dem altgriechischen Verse und dem Saturnier die einsilbige Taktfüllung vollkommen geläufig ist. Aber der germanische Stabreimvers geht bekanntlich weiter: er kann nicht bloss zwei sondern vier Moren oder Viertel durch éine Silbe ausfüllen. In dieser Eigentümlichkeit scheint der germanische Versbau allein zu stehn: sie kann wohl nur aus den bedeutenden Syncopeerscheinungen unsers Sprachstammes erklärt werden. Hier könnte man füglich von 'Verwitterung' sprechen.

Sehn wir jedoch von diesen Ueberlängen ab, so fusst 'Syncope' als metrischer Terminus ebenso wie 'Auflösung' auf dem unsichern Boden der Wahrscheinlichkeit oder eher Unwahrscheinlichkeit. Es wäre erfreulich, wenn die germanische Verslehre allmählich in den Besitz von Termini käme, die nicht durch den ungewissen Schimmer eines historischen Vorgangs irre führen sondern schlicht descriptiv die Erscheinungen festhalten.

Während aber der Ausdruck 'Auflösung' kaum irgend Schaden stiften kann, ist die Benennung 'stumpf' und 'klingend', wie sie jetzt beim altdeutschen Reimverse angewandt wird, von minder harmlosen Folgen begleitet. Darüber noch éin paar Worte!

Die deutsche Verslehre brauchte diese Ausdrücke anfänglich nur im Hinblick auf den Reim. Beim Allitterationsverse wurde, soviel ich sehe, nicht von klingend und stumpf gesprochen. Verse, die auf *guot: muot, leben: geben* reimten, hiessen ohne weitre Unterscheidung stumpf. Zu den stumpfen stellten sich aber gleicherweise Verse mit den Ausgängen *ubar ál: diufal, gilóuptun: sun, gigángent: wérdent.* Giengen die Verse auf *bizéinit: giméinit* aus, so hiessen sie klingend. Vorausgesetzt war aber dabei, dass die klingenden Versausgänge immer zwei Hebungen tragen, dass also die erste der beiden reimenden Silben den ganzen Fuss ausfüllt. Diese Auffassung spricht klar aus Lachmann in den Verbesserungen zu Barlaam 1818 (Kl. Schr. S. 119): zu den Versen

Do sw dc vrkvnde gottes trůgen
: : : vñ sines gebottes gewůgen

bemerkt er „beide Verse sind unrichtig, weil *trůgen* und *gewůgen* nur klingende und nicht stumpfe Reime sein dürfen". Also auch ein Versausgang mit sprachlich langer Paenultima galt als stumpf, wenn er nur éine Hebung trug.

Diese Umgrenzung des Begriffes aber hat Lachmann schon in der Auswahl aus den mhd. Dichtern 1820 fallen lassen, wenn ich die Stelle Kl. Schr. S. 168 Anm. recht verstehe: als klingend werden hier alle Reime gefasst, die in „zwei Silben ganz gleich sind" und sprachlich lange Paenultima haben, obwohl „man für das Mittelhochdeutsche ohne Zweifel die Tonlosigkeit der Endsilben und zugleich das Aufhören des gedehnten oder geschärften Lautes annehmen muss".

Dieser Gebrauch des Wortes klingend ist der herrschende geworden. Simrock, Nibelungenstrophe 1858, bekämpft ihn mit guten Gründen. Er zeigt, dass die zweihebige Messung der betr. Versausgänge in viel weiterm Umfange anzunehmen ist, und dass sie auch in der heutigen Verskunst, besonders der volkstümlichen, beliebt ist. Er verlangt, dass man einem Versschluss wie *léidè* = | ⏑́ | ×̀ den Namen klingend verleihe, weil man ihn eben auf beiden Silben klingen lasse; messe man dagegen *léide* = | ×́× |, so sei dies unklingend und einem zweisilbigen stumpfen Ausgange gleich zu achten wie *nąmen: schamen.*

Simrock ist damit nicht durchgedrungen. Man fuhr fort, einen Versschluss *léidè* stumpf zu nennen, nach der etwas äusserlichen Berechnung: wo in der letzten Vershebung éine Silbe oder ein Aequivalent für éine Silbe steht, da ist stumpfer Ausgang. Man leistete damit dem grossen Irrtum Vorschub, als sei ein Versausgang *léidè* gleich einem wie *gúot.*

Welche Verwirrung hieraus entstand, sei an zwei Beispielen statt vieler veranschaulicht. — Reinhold Becker, alth. Minnesang S. 47, bespricht den Gegensatz von klingendem Reime und stumpfer Waise im Abgesang der Herigerstrophe; vgl.

sit wart er unstœte.
do beiz er schaf unde swin:
er jach daz ez des pfaffen rüde tœte.

Weil der Gegensatz ausnahmslos durchgeführt ist, muss er beabsichtigt sein. Desshalb, so folgert Becker, können die Ausgänge

-stæte, tæte nicht zweihebig gemessen worden sein; sonst wären ja auch sie stumpf, und dann fiele der Gegensatz zur Waise dahin! Becker unterwirft sich diesem Schlusse, obwohl er sich damit Schwierigkeiten für den Aufgesang schafft: hier steht dem Typus

Ich sage iu lieben süne min

in acht Strophen der Typus

Man seit ze hove mære

gegenüber; hier wäre zweihebige Messung von *mære* förderlicher. Gewiss wäre Becker nie auf den Gedanken verfallen, der Ausgang *-stæte: tæte,* zweihebig gemessen, unterscheide sich nicht von dem Ausgange *swin* — ein einmaliges lautes Lesen genügt, um den verschiednen Charakter der Verse zu zeigen —, hätte nicht die verschrobene Anwendung des Terminus 'stumpf' ihn dazu verführt.

Auf demselben Wege suchte Rieger[1]) für die Nibelungenstrophe zu beweisen, dass der Ausgang der ersten Halbverse 'klingend' in seinem Sinne d. h. einhebig gemessen wurde; also *uns ist in âlten mæ'ren,* nicht ... *mæ'rèn.* Simrock hatte zwar auf die ersten Halbverse wie *do sprach der alte Hildebrant* hingewiesen, die ja die vier Hebungen offenkundig trügen. Allein Rieger entgegnet, die Fälle der letztern Art seien doch entschiedene Ausnahme; sie stünden mit den andern nicht in beliebigem Wechsel wie bei Otfried. Eine deutliche Unterscheidung sei also vorhanden gewesen; diese Unterscheidung wäre aber unmöglich, wenn *mæ'rè* mit zwei Hebungen gesprochen wurde. Wieder wurde der ohrenfällige Unterschied zwischen *mæ'rè* und *Hildebrànt* ignoriert, weil beide Versschlüsse die Marke 'stumpf' trugen!

Diese Trugschlüsse wären unterblieben, wenn man nach Simrocks Mahnung einen zweihebigen Ausgang *mæ'rè* klingend genannt hätte.

Aber auch von andrer Seite werden wir dazu geführt, zu der Simrock'schen Terminologie zurückzukehren. Es ist Möllers Verdienst, in die Lehre vom Stabreimverse eine planmässige Unterscheidung der verschiedenen Versausgänge eingeführt zu haben.[2]) Die drei Verse aus dem Hildebrandsliede:

---

[1]) Versuch e. syst. Darst. d. mhd. Verskunst S. 42 f.

[2]) Zur ahd. Allitterationspoesie S. 121 ff.; vgl. Verf., Ljóþaháttr S. 108 ff. 138 ff.

garutun sê iro || gúðhàmun
helidos ubar || ríngà
do si to dero hiltiu || rítun

zeigen uns die drei Arten von Versschlüssen: voll, klingend, stumpf; schematisch bezeichnet: x́ x x̀ x, x́ x x̀, x́ x. Es liegt auf der Hand, dass 'stumpf' und 'klingend' hier im Simrock'schen Sinne gefasst sind; und in der Tat wäre nach dem andern Princip eine sachgemässe Einteilung der Stabreimverse gar nicht zu bewerkstelligen. — Dass nun neben stumpf und klingend noch ein drittes, nämlich 'voll' unterschieden wird, hat zunächst bloss für den vierhebig dipodischen Vers Berechtigung: jenachdem von dem zweiten 4/4 Takte des Kurzverses zwei, drei oder vier Viertel durch gesprochene Silben in Beschlag genommen sind, entstehn drei typisch verschiedene Arten des Versschlusses. Indessen glaube ich ist auch für die vierhebigen Monopodien des altdeutschen Reimverses diese Dreiteilung zu empfehlen. Wir können dann z. B. die drei Haupttypen des Vierhebungsverses, die in der Nibelungenstrophe begegnen:

waz síder dá geschách
ine kán iu níht beschéidèn
daz íst der Níbelúnge nót

kurz und klar als stumpfe, klingende, volle Verse unterscheiden. Damit bezeichnen wir das Wesen der Sache viel besser, als die bisherige Terminologie es tut: diese kann keinem der drei Verse den Namen 'stumpf' versagen; wenn sie den ersten von ihnen 'dreihebig stumpf' benennt, so nimmt sie in ganz äusserlicher Betrachtungsweise auf die Pause, welche die vierte Hebung vertritt, keine Rücksicht. Auch für den epischen Vers der frühmhd. Zeit ist diese dreifache Unterscheidung Bedürfniss, wie wir im folgenden Abschnitt sehn werden. Dagegen ist es z. B. bei Otfried an sich bedeutungslos, ob man die beiden Hauptarten seiner Verse:

óugdun iro kléini
iz ist ál thuruh nót

nach der bisherigen Weise als klingend und stumpf oder aber als klingend und voll bezeichnet. Nur desshalb möchte man die letztere Benennung befürworten, weil mit ihr ausgedrückt wird, dass die eigentlich stumpfen Verse mit nur drei gesprochenen Hebungen, wie die ältere und die jüngere Dichtung sie kannte, bei Otfried ausgeschlossen waren (vgl. o. S. 11; u. S. 59).

Zu den klingenden Versausgängen sind auch zu zählen solche wie *Hágenè: gádemè* u. ä.; bei Otfried *zilotun: hóletun, zélita: ságeta, wórolti: ginériti, ingégini: ménigi* u. ä. Ferner *wáfentè, láchendè, sétzendè* (vgl. Behaghel, Eneide S. CXVI).

Die Stabreimverse zeigen klar, dass die Unterscheidung der drei Versschlüsse durchaus unabhängig ist vom Endreime. Wenn Otfried *brúnnen* auf *willen* reimen lässt, so kann uns das nicht hindern, diese Ausgänge klingend zu nennen. Man kann also füglich scheiden zwischen klingendem etc. Reime und Versausgange. *Brúnnen: wíllen* ist ein stumpfer Reim, aber ein klingender Versausgang. In dem Verspaare

tho frágeta ther guato mán: wio tház io mohti wérdan

ist ein voll ausgehender Vers mit einem klingend schliessenden verbunden; der Reim ist stumpf. Dass Versausgang und Reim in dieser Weise auseinander zu halten sind, wird schon dadurch geboten, dass ein *mázze: fázze* doch offenbar rhythmisch nicht zu trennen ist von einem *blide: wibe*, einem *githénkit: drinkit, ziti: nóti* und diese wieder nicht von einem *árme: wólle*. Nennt man nun bloss die Verse der letztern Art stumpf, weil in ihnen nur die Endhebung reimt, so reisst man sie los von den Versen der erstern Art, mit denen sie doch durch eine fortlaufende Kette von Zwischengliedern verbunden sind. Fasst man aber unter dem Namen stumpf alle diese Verse zusammen, so bleibt unberücksichtigt, dass ja die vorletzte Silbe so häufig am Reime teilnimmt, und dass der rhythmische Character ein andrer ist als bei den stumpfen Versen im engern Sinne. — Solange Reime wie *arme: wolle* möglich waren (also noch zu Anfang des 12. Jh.), wird allerdings die Endsilbe stärkern natürlichen Ton gehabt haben als in der spätern Zeit. Aber zweifellos war dieser Nebenton schwächer als der von *wisduam, druhtin* etc. Wörter mit schweren Ableitungs- und Flexionssilben wie *druhtin, menigi*, im Nibelungenlied *hurnin, vorderóst, ermorderót* bilden den Uebergang von den klingenden zu den stumpf-vollen Ausgängen. Wenn sich hier die Grenze nicht scharf ziehn lässt, wird dadurch doch die Notwendigkeit, die Ausgänge $\overline{\acute{\times}\times}\ \acute{-}$ und $\overline{\acute{\times}\times}\ \grave{\times}$ im allgemeinen zu unterscheiden, nicht aufgehoben.

Ich spreche also im folgenden von vierhebig stumpfen, klingenden, vollen Versen in dem hier dargelegten Sinne.

Die Annahme ist verbreitet, dass um 1200 die früher klingen-

den Versschlüsse nur noch mit éiner Hebung gesprochen wurden. Aber jenes von Rieger und Becker gebrauchte Argument zerfällt in sich. Gebrechlich ist auch eine von Möller geschaffene Stütze (s. u. S. 64). Von einer neuen Seite fasst Brenner die Sache (Zs. f. d. U. 4, 130): weil die Kudrunverse monopodischen Bau haben, seien die Hebungen unterschiedslos gleichstark; würde nun *vinden, schilde, einer* im Versschlusse zweihebig gelesen, so gäbe das eine unnatürliche Gleichstellung der End- und der Stammsilbe. Allein hier gesellt sich zu einer unrichtigen Definition von Monopodie (s. o. S. 7) ein unberechtigter Schluss vom Versinnern auf die Verscadenz. — Sonderbar genug ist es, dass man bisweilen plötzlich, berechtigt und unberechtigt, im Nibelungenlied und im Büttnerlied, diese zweihebige Messung heraufbeschwört, die man doch schon lange auf die Totenliste gesetzt hatte. Wenn Rieger die Scansion *uns ist in álten mæ'rèn* u. s. f. ermüdend eintönig findet, so ist das subjectiv. Mir macht umgekehrt die einhebige Messung .... *mæ'ren* einen so unächt modernen Eindruck, wie wenn man etwa in einem mhd. Texte für *ie, uo, üe* die nhd. Monophthonge spricht. Auch dass etwa in dieser Beziehung das höfische Epos und die Lyrik von dem Volksepos durch eine Kluft getrennt waren, lässt sich durch nichts wahrscheinlich machen. Nur eine metrische Theorie, welcher die nationale Ueberlieferung unbekannt war, konnte auf den Gedanken abirren, das 13. Jahrhundert habe nicht mehr *vindèn* gemessen. Ich glaube, dass damals noch durchaus das alte Gesetz galt: die zweisilbigen Wörter mit langer Paenultima im Versschlusse sind klingend, zweihebig, wenn der dritte, fünfte, siebente Versictus ihre erste Silbe trifft; dagegen stumpf, einhebig, wenn die erste Silbe im vierten, sechsten, achten Versictus steht. Fällt die erste Silbe auf die zweite Vershebung, so braucht nicht stumpf gemessen zu werden, wie manche zweite Halbzeilen der Nibelungenstrophe beweisen.

IV.

Otfried hat dem altheimischen Verse eine metrische Form gegenübergestellt, die scharf und bestimmt von jenem sich abhebt. Er hat es getan in Nachahmung des lateinischen Hymnenverses.

Dieses sein Vorbild hat er nicht völlig erreicht, wohl auch nicht erreichen wollen: wichtige Eigentümlichkeiten der germanischen Verstechnik hat er beibehalten. Aber doch in so vielem und bedeutsamem hat er die alte Tradition verlassen, dass wir uns in der Tat den Vorgang nicht erklären könnten ohne das sehr entschiedene Eingreifen der fremden Kunstform.

Als entscheidend für den rhythmischen Charakter des Otfriedschen Verses fasse ich die folgenden Puncte (vgl. o. Abschnitt I):

1) der Vers ist viergliedrig; von den vier Hebungen können bald diese bald jene nach ihrem natürlichen Tongewicht hervortreten; Monopodie; $^2/_4$-Takt.
2) die vier Hebungen sind immer verwirklicht d. h.: jede von ihnen ist durch eine gesprochene Silbe ausgeprägt; es giebt daher
   a. im Versausgange: nur die volle und die klingende, nicht die stumpfe Form;
   b. im Versinnern: keine grössern metrischen Längen als den $^2/_4$-Ton, kein Hinausgreifen über die Taktgrenze;
3) der letzte Takt ist so gut wie immer durch éine Silbe gebildet; zweisilbige Füllung verschwindend selten, niemals mit sprachlich langer Paenultima.[1])

In diesen Dingen stellt sich Otfrieds Vierhebungsvers in Gegensatz ebensowohl zum Stabreimverse wie zum heutigen Kinderverse.

---

[1]) s. Wilmanns a. a. O. S. 30.

Wir sehn also, dass die Unterströmung der metrischen Ueberlieferung Otfrieds Reform nicht mitgemacht hat. Und so stehn wir vor den Fragen: zu welchem der beiden Lager hält sich der vierhebige Reimvers seit Otfried? weicht er ebenso weit oder weiter als Otfried von den volkstümlichen Formen ab? teilt er die hier aufgeführten Puncte mit Otfrieds Verse, oder stellt er sich in dem einen und andern auf die Seite der ältern Technik?

Von diesem Gesichtspuncte aus werden wir manche Erscheinungen der altdeutschen Verskunst in einem andern und wie ich glaube klarern Lichte erblicken, als sie bisher sich gezeigt haben. Ich bin mir bewusst, wie wenig der folgende Beitrag abschliessendes bietet: als einen Versuch, etliche Probleme der deutschen Versgeschichte von neuem in Fluss zu bringen, möchte ich ihn betrachtet wissen.

Es ist bekannt, wie nahe die kleinern deutschen Reimdichtungen, die uns aus dem 9. und 10. Jh. erhalten sind, in ihrem Versbau sich an Otfried anlehnen. Durch die Zusammenstellungen bei Wilmanns a. a. O. S. 146 ff. wird es im einzelnen bestätigt. Die Wörter der Form –́ – –̀, als Füllung der drei letzten Verstakte verwendet, zeigen recht deutlich den monopodischen Bau der Verse; vgl.

Sa. 10. *mit thémo du kósòtìs;* 26. *dir zi vóllìstè;*
Ge. 4. *daz dinc was máristà,* *góte liobòstà* u. a.
Lu. 8. *thia czála wúnniònò*
29. *góde tháncòdùn* *thé sin béidòdùn* u. a.

Ebenso die Verse, welche ein Wort der Form –́ $\overline{\times\times}$ in die zweite und dritte Hebung treten lassen; vgl.

Sa. 2. *er zéinen brúnnòn kisáz;* 8. *thie Júdon únsèra wist:*
19. *der áfar trinchìt daz min,* *(then lázìt der dúrst sín;)* u. a.
21. *hérro ih thichò ze dir,* *thaz wázzer gábìst du mir;*
Lu. 18. *índ er gibúoztà sih thés;* 20. *wás erbólgàn Krist.*

Im Petrusliede haben die zweite und dritte Strophe vollkommen dipodischen Tonfall: ´ ` ´ `; in der ersten Strophe wird er durch die zweiten Halbverse durchbrochen:

sáncte Pétrè giwált; *ze ímo dingènten mán.*

Auch das Ludwigslied hat prächtige dipodische Partien, die sich vor den andern durch einen eigentümlich kräftigen, volkstümlichen Klang auszeichnen; man lese die Stelle von V. 46 *ther kúning rèit kúonò* an, wo Inhalt und Form so schön zusammen-

stimmen. Sollte 50a zu lesen sein *thár vàht thégeno gelìh?* Dann würde in diesen zwölf Schlusslangversen nur 53b *sinan fìàntòn* und 56a *joh állen héiligon thánc* dem zweiteiligen Rhythmus widerstreben.

Im Georgsliede ebenfalls sind die dipodischen Verse zahlreicher vertreten als irgendwo bei Otfried.

Die St. Galler Bruchstücke vom Eber fallen auf durch den schliessenden Langvers: in ihm wird der wuchtige dipodische Gang plötzlich gehemmt:

ùnde zéne sinè *zwélifélnìgè:*

das *unde* kann sich nicht wohl über das *zene* erheben, noch weniger kann die Ableitungssilbe *-ig-* in die zweite Haupthebung treten. Dürfte man es wagen den Vers nach der ältern Technik zu messen, wozu ja auch der Stabreim einlädt, so wäre uns geholfen. Wir hätten dann die Form

⏑ ⏑ | x́ × (rr) | ⏊́ × (r) | x́ × (rr) | ⏊́ x̀ × | ·

(genau entsprechende Halbverse sind Hbl. 9b *hwer sin fáter* (r̀r) *wárì,* Mu. 48b *vilo* (r̀r) *gótmànno*). Leider ist uns von diesen volkstümlichen Versen nicht genug erhalten, um ihre Form der Otfried'schen gegenüber bestimmter abzugrenzen.

Während die deutschen Halbzeilen in 'De Heinrico' (um 952, s. Kögel, Grdr. II. 192) der Hauptsache nach Otfried'schen Versbau zeigen, beginnt um wenig mehr als ein Jahrhundert später die grosse Reihe der geistlichen und weltlichen Dichtungen, die sich in wesentlich andern metrischen Bahnen bewegen. Was hier am meisten in die Augen fällt, sind die sehr kurzen und die sehr langen Reimzeilen, deren Wechsel innerhalb eines Gedichtes und innerhalb eines Reimpaares gewöhnlich keiner Regelung unterliegt.

Die Beurteilung dieser Dichtungsform gieng nach zwei Seiten auseinander. Wilhelm Wackernagel, der Hauptvertreter der einen Ansicht, sprach von Reimprosa: er glaubte, dass nicht der Rhythmus, nur der Reim hier als Kunstmittel verwendet seien. Diese Auffassung u. a. auch bei Heinzel, Heinrich von Melk S. 14; noch bei Goedeke, Grdr. S. 33. Ich weiss nicht, ob diese Ansicht gegenwärtig noch von jemand festgehalten wird. Allgemein nimmt man heute an, dass wir es allerdings mit rhythmisch gebundenen Versen zu tun haben; der grosse Unterschied von dem Verse Otfrieds und des höfischen Epos soll darin liegen, dass diese

verwilderte Dichtung der Uebergangszeit neben der vierhebigen Zeile auch Verse von fünf, sechs und sieben Hebungen aufweist.[1])

Eine Art von Mittelstellung nimmt die sonderbare Ansicht ein, zu welcher sich Amelung bekannte (a. a. O. S. 24 ff.). Er glaubt, dass diejenigen oberdeutschen Gedichte des 12. (und 11.) Jh., welche sich dem Vierhebungsverse nach Otfried'scher Regel nicht fügen, unrhythmische Reimprosa seien; auf mittel- und niederdeutschem Boden dagegen herrsche eine characteristisch verschiedene Kunstform: Amelung giebt ihr den höchst unglücklichen Namen 'Versbau mit doppelten Senkungen': neben dieser Form kämen Anfangs auch Reimprosen vor, beide Arten aber würden zu Ende des 12. Jh. abgelöst durch den inzwischen in Oberdeutschland erstarkten 'Versbau mit einsilbigen Senkungen'. Amelung dehnt diesen Unterschied der Landschaften auch auf das Volkslied aus. Er legt damit eine Kluft zwischen ober- und niederdeutsch, wie sie überhaupt nicht innerhalb des Germanischen, geschweige denn zwischen zwei angrenzenden Landstrichen denkbar ist.

Ich halte die an zweiter Stelle genannte Auffassung nicht für richtig. In zwei Puncten muss ich von ihr abgehn. Ich glaube erstens, dass neben den vierhebigen Versen in weitem Umfange dreihebige anzusetzen sind; neben dem vollen und klingenden Ausgang haben wir den stumpfen; — zweitens, dass Halbverse mit mehr als vier Hebungen nicht vorkommen; die Verse, denen man fünf, sechs und sieben Hebungen gab, sind viertaktig zu lesen.

Beweise und Widerlegungen sind in der Verslehre leider nur selten möglich. Auch in unserm Falle nicht. Um aber nicht nur Behauptung gegen Behauptung zu setzen, will ich zusammenstellen, was sich zu Gunsten meiner Auffassung vorbringen lässt.

Die Denkmäler unsers Zeitraums enthalten Verse in grosser Zahl, die der Aufnahme von vier Hebungen kaum gewachsen sind.

---

[1]) Aus der massenhaften Litteratur hierüber führe ich an: W. Grimm (und Lachmann) Einl. z. Grafen Rudolf; MSD.² S. XXXIV. 335; Vilmar-Grein § 52; Scherer QF. 7, passim; Rödiger Zs. f. d. A. 19, 288 ff.; 21, 382 ff., Anz. f. d. A. 11, 280; Vogt, Beitr. 2, 251 ff.; Edzardi St. Oswald S. 54 ff.; Kettner Zs. f. d. Phil. 9, 320 ff.; E. Schröder Anegenge S. 12 ff.; Kinzel Alexander S. LXVIII ff.; A. Müller, Vorauer Sündenklage (Bresl. Diss. 87) S. 9 ff.

Sehr häufig muss jede Silbe des Verses einen Ictus tragen, sodass eine metrische Gewichtsabstufung überhaupt nicht mehr vorhanden ist. Sehr oft müssen einsilbige Artikelformen, schwachtonige Pronomina und Partikeln den ganzen Takt füllen. Dass dadurch fast unleidliche Verse entstehn, wird von allen, die sich darüber geäussert haben, stark empfunden. Aber noch mehr. Es kommen Verse vor, bei welchen die Anbringung von vier Icten schlechterdings unmöglich ist.[1]) Gewiss hat man Recht getan, dass man sich hier nicht in Emendationen ergieng. Der Verdacht verderbter Ueberlieferung wäre an manchen Stellen unberechtigt.

Dass man hier überall a priori die vier Hebungen forderte und sich in Folge davon jenen hölzernen Versmessungen, wenn auch ungern, unterwarf, die kürzesten Verse aber als 'zu kurz', als 'Nachlässigkeiten des Dichters' registrierte, — diess war dadurch verschuldet, dass man den Maassstab der Otfried'schen Technik anlegte an Verse, die nach anderm Masse gemessen sein wollen. Otfrieds Vers galt der ältern Metrik zu sehr als dér deutsche Vers schlechthin. Nach rückwärts, nach der Seite des Stabreimverses ist man von diesem Irrtum längst abgekommen. Nach vorwärts aber, in der Beurteilung des mhd. Nationalverses blieb man durch das Vorbild des Otfried'schen Metrums gebunden.

Wir haben es als eine der Neuerungen Otfrieds kennen lernen, dass der Vers mit nur drei gesprochenen Hebungen, der stumpfe Versausgang, verbannt ist. Dass diese Norm sich nicht allgemein Geltung verschaffte oder doch keinen dauernden Bestand hatte, das lehrt uns eben der Vers des 11/12. Jahrhunderts. Dieser steht der volkstümlichen Ueberlieferung näher: er besitzt die drei verschieden gearteten Versschlüsse.

Wir werden also lesen z. B. in der Wiener Genesis[2])

13, 8. *daz ér darinne néme* *ál des ín gezéme*
10. *iz ne íle dáre* *dá er íme háre*
18. *nieth ich úznime* *iz ne uólg íme*
22. *úfreth sól er gén* *an zuéin béinen stén*
39. *zuéi án der náse* *dáz er stinchen múge.*
14, 10. *durch die hábe gánch* *béidu máz joch tránch*
15, 42. *du sólt in mínen stál* *disses phlégen ál* u. s. f.

[1]) Z. B. in der Genesis, Beitr. 2, 252; im Anegenge, Schröder S. 18.
[2]) Citiert nach Hoffmanns Fundgruben II, Seiten- und Zeilenzahl.

In grössrer Folge stehn diese stumpfen Verse, nicht ohne beabsichtigte Kunstwirkung, in der Rede Gottes an Kain S. 25, 26 ff.:

dú bist uil bléich,	*zů dinem prů'der ist dir léit.*
wil du wól tů'n,	*des uindèstu ló'n.*
hast ánderés gedáht,	*dés wirt óuch rá't.*
ich lázze dir den zúgel	*ze tů'nne gů't oder úbel:*
álso dich gezimet,	*denént ér genimet.*

Ich. bitte, diese Zeilen mit vier gesprochenen Hebungen laut zu scandieren und die hier bezeichnete Vortragsweise, je mit pausierter letzter Hebung, damit zu vergleichen. Welches von beiden sieht Versen ähnlicher?

Welcher Bruchteil der Verse als stumpf schliessend zu beurteilen ist, lässt sich unmöglich genau abschätzen. Es fehlt uns der Leitstern für die Scansion, wie wir ihn in Otfrieds Ictenzeichen haben. In der Wiener Genesis, die wohl an kurzen Versen am reichsten ist, möchte ich auf die ersten 1400 Langverse etwa 120 stumpfe Kurzverspaare und etwa 130 stumpfe Einzelkurzverse rechnen; also ungefähr auf je 15 Kurzverse zwei stumpf ausgehende (13,2 %). Dass ein stumpfer Vers mit einem vollen und einem klingenden gebunden werden konnte, erheben manche Fälle fast zur Evidenz; vgl.

14, 31.	*déme ne mů't ióuch den lip*	*gélesúht noch fich*
15, 44.	*élliu dinch fúrhten dich*	*álsáme mich*
16, 5.	*so bist tu úntótlich*	*álsáme ich*
20, 22.	*ál din lében*	*mů'zest tú dich só trágen*
21, 16.	*éttelichen mán*	*ílet der sátanas bewéllèn*
23, 43.	*léider wír ne tů'n*	*mit willen nóh mit wérchèn.*
32, 22.	*die díu únd ir sún*	*si ne wólte sin níeht ze érbèn.*

Der Frage, welchen Denkmälern solche stumpfen Verse zuzuschreiben sind, meine ich mit der folgenden Zusammenstellung nicht entfernt zu genügen. Wie einerseits die Wahl der Gedichte auf Vollständigkeit keinen Anspruch macht, so sind auf der andern Seite die einzelnen Versbeispiele einseitig herausgegriffen: es sind nur solche, die durch dreihebige Messung entschieden gewinnen. Wofern aber die stumpfe Versform den Dichtern wirklich geläufig war, werden sie ihr die reichern Auftakte und Taktfüllungen, die sie im übrigen anwandten, schwerlich versagt haben. Alle solchen silbenreichern Zeilen fallen für uns weg: wir haben natürlich keinerlei Anhalt, ihre volle Vierhebigkeit in Zweifel zu ziehn.

Ezzos Gesang in der ältern Fassung (Braune Lesebuch S. 149): vgl. 10. *daz sáment úns íst*; 11. *der úns sín lieht gíbit*; 60. *diu nébilvínster náht*; — in der jüngern Fassung (MSD². XXXI): vgl. 4, 8. *diu nébelvínster náht*; 18, 4. *daz fléisc in démo grábe, | unt án dem dritten táge | duo irstúont er vón dem grábe*; 23, 5. *daz gáb uns widervárt.*

Der Merigarto (Br. Lb. S. 145): vgl. 1, 5. *mánig míchil sé*; 16. *die sint vilo hóh | habant mánigin díchin lóh*; 31. *dér chuít man vára | über daz róta mére; | des griez sí so rót | als ein mínig únt ein plúot*; 39. *só der stárche wínt*; 43. *si ni múozzin fóle váran | zí des méris párm*; 59. *er wás ein wísmán | só er góte gizám*; 2, 1. *daz íh ouh hórte ságan | daz ni wíllih nieht firdágan*; 9. *án daz sélbo vélt.*

Die Vorauer Bücher Mosis (Diemer S. 1—90): vgl. 6, 12. *únde éllev dínc,* 26. *do tét ér den mán,* 8, 6. *ír uirnúnft wart plínt*; 21. *du gábe mír daz wíp | dér geuólkte ich sít.*

Die jüngere Judith (Diemer S. 127 ff.): vgl. 132, 23. *den állen wás uil léit*; 135, 28. *dů chómèn si sá*; 136. 21. *daz róubten sí gewís*; 138, 14. *man vréiste wíten dáz | daz im níemèn gesáz*; 145, 3. *dúrch daz róte mére*; 148, 5. *dér uermáz sich dés*; 150, 2. *é si dáz geséhen*; 24. *er híez daz hér sá*; 156, 3. *er stárb in énem snite*; 160, 18. *nú uár mit uríde | unser hérre sí dir mite.*

Die Gedichte der Ava (Diemer S. 229 ff.): vgl. 231, 19. *si ságet únde sánch | got gnáde únde dánch*; 234, 11. *daz níemèn hál*; 19. *dáz dauídes hús | du uért daz chínt úz*; 237, 11. *ein swért sólte gén*; 239, 6. *nach mánig er nót | so lídet ér den tót*; 241, 19. *dáz nist níuht gúot | dáz mán daz prót*; 243, 10. *ein súntigez wíp*; 249, 3. *úber uierzec tágc*; 250, 11. *so sprèchet ír dabí*; 268, 29. *iá ne hát der géist | wéder péin noch fléisk*; 258, 3. *sie chólten ín die náht | únze án den tách*; 262, 26. *wi móhtest dú uertrágen | die láitlichen chláge.*

Die Vorauer Sündenklage (Diemer S. 295 ff.): vgl. 295, 22. *zu hélue wáriu máget*; 297, 2. *dí er úf sih nám*; 298, 18. *des wírdich hát bedáht | dáz du lóp hast bráht*; 300, 9. *da mít wil ích*; 303, 13. *díz vínster lánt*; 306, 16. *léider víl frúo.*

'Von der Siebenzahl' (Diemer S. 333 ff.): vgl. 334, 16. *der héilige géist.*

Hartmann 'vom Glauben' (Massmann S. 1 ff.): vgl. 110. *wéder cúrz noh lánc*; 209. *wéder é noch síder*; 667. *den grímmígen tót*; 761. *di dá an sínen námen | ir glóuben willent háben*; 813. *dén vil sv'ren smác*; 887. *daz fúrige swért*; 1024. *nah crístès gebóte*; 1089. *den gótelíchen rát | uor únse míssetát.*

Das Anegenge (Hahn S. 1 ff.): vgl. 1, 61. *wa gót vor dés genás | do dér entwéderz wás*; 2, 46. *die schúff ér ze dív*; 60. *gótes gewált was íe | vnt verwándeltè sich níe | noch nímmèr getúot*; 3, 30. *daz ér ez múose túon*; 32. *so hét er úbel getwánc*; 45. *die gót íe gesprách.*

Die Exodus (Fundgruben II, 85 ff.): vgl. 86, 6. *diu sélbe gótes diet*; 87, 10. *der tíeuel gáp den rát*; 31. *der chúnich wól sách*; 43. *do íz da zú bechóm*; 88, 15. *diu suéster spràch dó | der iúncuróuwen zů'*; 30. *do móyses wárt ze mán*; 32. *eines táges ér gestů'nt | dá sich ein strí't húb*; 89, 16. *der hérre ulóch durch nót*; 90, 39. *Móyses híelt daz uihe*; 91, 45. *mit dír wíl ich wónen | uon dír ne wíl ich chómen | mit dír wíl ich uáren | ein zéichen sólt du háben*; 92, 10. *Móyses spràch ze góte | nu wíl ich sín dín bóte.*

Der Linzer Antichrist (Fundgr. II, 106 ff.): vgl. 108, 31. *wírt betútit sús*; 36. *des wárin gótis wórt*; 46. *wan dén siv dá gebírt | ain sún er dívels wírt*; 110, 30. *daz níe kéine mé | so créftic wárt é*; 111, 6. *der héligi críst*; 113, 25. *daz ín sol kómin críst | der ín ge-héizen íst.*

Der Aegidius (Zs. f. d. A. 21, 331 ff.): vgl. 488. *si légetè sich sán*; 495. *mit sínèr wát*; 497. *daz míchíle sér*; 705. *dén uil gúten mán*; 1079. *her úrlób nám*; 1157. *dáz iz álso wás*; 1578. *die bótscháf quám*; 1645. *sínen túren schalc*; 1693. *die írdísche díet*; 1698. *sin éndè genám.*

Pilatus (Massmann S. 145 ff.): vgl. 73. *wr'de bí der náht*; 90. *dá ein bách líef*; 103. *átus híez der mán*; 106. *di námèn si dá*; 110. *sin wílle wás geschén*; 128. *er wólde sí gewéren*; 143. *do py'la sín genás*; 147. *éinen námen er nám | der uón in zwéin quám.*

Wernhers Marienleben (nach der Wiener Hs. hg. v. Feifalik): vgl. 94. *diu mílich wárt ze óle | do ér uns schréib so wóle*; 372. *dáz er dár trúoc*; 483. *wie frœ'lích si flúgen | dá si ir iúngen zúgen*; 559. *den héiligen Chríst*; 596. *daz álle síne nót*; 771. *als éz ze réhte sól | dínen sæ'lden wól*; 817. *dáz du héim solt várn | unt sólt dín wíp bewárn | sít ez álso wírt | dáz si dír gebírt.*

Kaiserchronik (nach Vor.-hs. hg. v. Diemer): vgl. 1, 18. *iz chúndèt uns dá*; 2, 18. *íst níemen gů't*; 4, 20. *áls ich íu nu ságe*; 5, 17. *án dem tónerstáge | áls ich íu nu ságe*; 6, 31. *der máhte déste báz | daz bů'ch ságet uns dáz*; 7, 32. *éllíu diu lánt*; 10, 18. *in kóm án der stúnd | vil mánic hélt iúnc.*

Lamprechts Alexander: vgl. die von Kinzel in der Einlei-

tung S. LXXIX aufgeführten kurzen Verse, soweit sie stumpf sind, die ich alle für dreihebig halte.

König Rother (hg. v. Bahder): vgl. 64. *ich wéiz wízze Críst*; 65. *óster óver sé*; 85. *den rát der wás getán*; 202. *ín daz frü'mede lánt*; 257. *hér in únser lánt; dar úmbe ich bín gesánt | hér ín ditz lánt.*

Von den höfischen Epen scheint mir Veldekes Eneide stumpfe Verse in ziemlich grosser Zahl zu besitzen. Behaghel S. CXVI erwähnt es als eine Eigentümlichkeit der Veldeke'schen Verskunst, dass logisch ganz unbetonte Silben einen Takt füllen können. Ich glaube, dass in fast allen diesen Fällen vielmehr dreihebig zu lesen ist. Der éine Vers 3111. *vele na verloren* (S. XL) ist zweifellos dreihebig; er kann nicht für die Dehnung der Vocalkürzen in ungedeckter Silbe zeugen, gegen welche die a. a. O. beigebrachten Umstände entscheidend beweisen. Von den S. CXVII aufgeführten 28 Fällen, in denen der Artikel Hebung und Senkung tragen soll, haben 26 stumpfen Ausgang, nur zwei klingenden: 1197. *die borch gewonnen*; 3531. *over der wonden*: nur in diesen zwei Fällen ist vierhebige Messung nicht zu umgehn.[1]) Entsprechend die S. CXVI aufgezählten Fälle, da *ende* zwei Hebungen tragen soll: 12 sind stumpf schliessend, nur zwei klingend (6919. 9764), und hier ist die originale Lesart ganz unsicher. Vgl. ausserdem 57. *ende den lif bewaren*; 198. *ende dat volc erdranc*; ebs. 492. Diese Zahlenverhältnisse sind beachtenswert; denn die klingend schliessenden Verse und die stumpf-vollen sind, nach den ersten 2000 Versen der Eneide berechnet, im Verhältniss von 2 : 3 vertreten. Ich glaube daher, dass die besprochenen Verse, soweit sie auf ⏑́, ⏑́ × ausgehn, dreihebig zu lesen sind (evt. mit *end* statt *ende*). — Anders verteilen sich die Verse, welche eine einsilbige Präposition den Takt füllen lassen. Von den S. CXVI erwähnten Fällen aus der Eneide fallen 27 auf die stumpf ausgehenden, 17 auf die klingenden Verse. Obwohl nun gerade in den letztern Fällen in Betracht kommt, dass die ursprüngliche Lesart sich selten aus den Abweichungen der Hss. zuverlässig erschliessen lässt, wird man doch diese metrische Verwendung der Präpp. nicht ganz in Abrede stellen können: so giebt uns diese Versrubrik keinen objectiven Anhalt für die Dreihebigkeit.

Ich glaube, auch bei Hartmann sind die stumpfen, drei-

[1]) Vgl. u. S. 65.

hebigen Verse noch nicht ausgestorben; der Erec zumal scheint sie mir in Menge aufzuweisen. Eine Untersuchung nach den vorhandenen Ausgaben ist nicht möglich, da die Herausgeber die Vierhebigkeit durchzuführen streben, und da auch die orthographischen Einzelheiten für die Entscheidung der Frage von Bedeutung sind. Die Verse, in welchen man gesetzwidrige Dehnung einer sprachlich kurzen Silbe über einen ganzen Takt annahm, fallen wohl zum grössten Teile auf Rechnung der Dreihebigkeit. —

Mögen dem Vorkommen dieser dreihebigen Verse die Grenzen enger oder weiter gesteckt werden, soviel scheint mir sicher zu sein: es liegt in ihnen keine gewöhnliche Nachlässigkeit der Dichter sondern ein Stück alter Tradition. Die letzte Hebung kann, wie schon im Stabreimverse, durch eine Pause ersetzt sein. Desshalb muss ich es bestreiten, wenn Möller a. a. O. S. 162[1] an die Beobachtung dreihebiger Verse im Merigarto die Folgerung knüpft, es liege hier eine Gleichstellung der Ausgänge –́ × und ⏑́ × vor, und die einst klingenden Ausgänge seien also schon im 11. Jh. nur noch mit éiner Hebung gesprochen worden. Wäre letzteres der Fall, so könnten keine Reime wie *man: bewellan, tůn: werchun* vorkommen. Ausserdem schliessen ja diese dreihebigen Verse nicht etwa bloss mit ⏑́ × (z. B. *mere*) sondern auch mit –́ (z. B. *sê*). Diess beweist, dass die ganze Erscheinung nicht aus der allmählichen Reduction der klingenden Ausgänge entspringen konnte. Und die dreihebigen Verse sind daher nicht etwas modernes (mit Otfried verglichen) sondern etwas altertümlich-nationales.

Diese Verse mit nur drei gesprochenen Hebungen, wie ich sie glaube annehmen zu müssen, sind sämmtlich stumpf im Sinne des altgermanischen Verses, d. h. die letzte Hebung ruht auf einer sprachlich starktonigen Silbe. Sollten wir dreihebige Verse in weiterm Umfange ansetzen? Sollte z. B. eine Messung *jóch zwei óugèn* zulässig sein? Dass ein derartiger Vers ein rhythmisch anderes Gebilde wäre als z. B. ein Vers *zi't únde já'r*, braucht wohl nicht erst besonders betont zu werden: der Gegensatz, dass dort der zweite Ictus auf der letzten Starktonsilbe des Verses ruht, dass also vom zweiten Takte an ein entschiedenes Absteigen der Betonung erfolgt, während hier die dritte Hebung auf einer starken Silbe ertönt, kann nicht verkannt werden. Aber man könnte es als einen Mangel an Consequenz rügen, dass der geringe Lautgehalt von Versen wie *er zogete mich, wê bruoder mîn, zuo uns*

sin bluot uns zu dreihebiger Messung führt, während wir Verse wie *er weigerote, den liuten ruoffen, von ime chômen* als vierhebig auffassen. Es liegt hier, wie ich nicht leugne, eine Schwierigkeit. Dennoch kann ich mich nicht entschliessen, diese letztern Verse mit nur drei Hebungen zu sprechen, somit einen Typus 'dreihebig klingend' im eigentlichen Sinne anzuerkennen. Denn es ist klar, dass derartige Verse vollständig aus dem Rahmen des Vierhebungsverses heraustreten würden. Der Vers *daz lánt wás gúot* ist nach alter und im Volksliede bis heute geltender Tradition ein vollberechtigtes Exemplar des Vierhebungsverses, während der Vers *er chúmet sélbè*, mit dieser Messung, als ein ganz neuer, principiell zu sondernder Typus zu beurteilen wäre. Da ich nun glaube, dass der Kurzvers dieser frühmhd. Zeit als Fortsetzung des nationalen Vierhebungsverses, wenn auch in modificierter Gestalt (s. u. S. 76) zu gelten hat, ist es mir wahrscheinlich, dass die klingend ausgehenden Verse vier Icten tragen. Ich lese daher: *ér chúmet sélbè, ér wéigerótè, den líutèn rúoffèn, vón íme chô'mèn* u. s. w. in der Weise, wie man sie ja wohl bisher allgemein gelesen hat.

Dass die stumpf und die klingend schliessenden Verse in dieser Weise geschieden werden müssen, wird durch folgenden Umstand bestätigt. Jene kürzesten Versexemplare, die wir oben erwähnten, die ihrer sprachlichen Zusammensetzung nach vier Icten unmöglich aufnehmen können, haben überwiegend stumpfen Ausgang, sehr viel seltner klingenden. Ich führe die Fälle aus der Wiener Genesis vollständig an. An Versen, die ganz zweifellos hinter dem vierhebigen Masse zurückbleiben,[1]) finden wir, wenn wir uns genau an die Ueberlieferung halten, folgende mit stumpfem Ausgange:

11, 29. *geboten sî dir;* 13, 7. *nieht irwere;* 18. *iz ne uolg ime;* 20. *daz ime scade;* 14, 30. *der ist genern;* 15, 35. *zestet er uf stůnt;* 44. *alsame mich;* 16, 5. *alsame ich;* 18, 9. *dů si ne duanch; nehein ubel gedanch;* 44. *ubel unt gůt;* 20, 22. *al din leben;* 23, 44. *want wir tuelen;* 28, 9. *uns suebet obe;* 36, 13. *suie wir tůn;* 38, 28. *des dich gezam;* 42, 41. *sa da bi;* 46, 32, *der oheim; zoch wider heim;* 47, 25. *uierzich chů;* 50, 8. *der bat sie;* 51, 9. *ub got wil;* 20. *als er intslief;* 52, 39. *sine sune;* 57, 12. *als ich rief;*

[1]) Dass die Partikeln *ne, ge-, ir-, fir-, int-, ze-* keinen Takt füllen können, betrachte ich als sicher.

59, 32. *der chunig gebot;* 60, 1. *siben chů rade;* 22. *ole noh win;* 23. *so freissam (-iu);* 63, 27. *ist daz war;* 28. *chumet er mir;* 65, 9. *er ne fare; wir ne chomen dare;* 66, 4. *gib uns genůch;* 7. *durch den scatz:* 67, 17. *als ers irreit;* 68, 14. *sam wole wir;* 69, 21. *laz in heim;* 33. *ub er lebe;* 72, 5. *wer wil mich;* 73, 35. *vone tage ze tage;* 75, 18. *sîn sune min;* 21. *wer sint dise;* 82, 17. *scûr noch suht;* 84, 7. *unt er firstûnt.* Es sind 45 Fälle.

Dagegen folgende mit klingendem Ausgange:

22, 21. *wesen ne můsen;* 26, 26. *seth genanten;* 28, 24. *utur erleskent;* 29, 30. *uernemen ne mahte;* 30, 28. *noch ne dorften; sament zewerfen;* 36, 16. *bern ne wolta;* 51, 34. *dienotest;* 55, 13 und 57, 43. *si sprachen;* 70, 5. *nu ilet.* Es sind 11 Fälle.[1])

Von diesen elf Fällen unterliegen aber die sieben ersten einer andern Beurteilung, wie wir unten S. 79 sehn werden. Es bleiben nur die vier Verse *dienotest*, zweimaliges *si sprachen* und *nu ilet*, welche zu dreihebig klingender Messung zwingen. Ihnen steht die stattliche Anzahl von 45 Versen gegenüber, die zu (dreihebig) stumpfer Scansion nötigen. Ich glaube diesem Zahlenverhältnisse den Wink entnehmen zu dürfen, dass wir oben auf der richtigen Spur waren, wenn wir den Typus ‘vierhebig stumpf’ als legitime Form dieser Dichtungen aufstellten, während der Typus ‘dreihebig klingend’ (oder wie man ihn nun nennen will) ausgeschlossen ist. Ob die vier widersprechenden Verse auf verderbter Ueberlieferung oder auf Nachlässigkeit des Dichters beruhen, lasse ich dahingestellt. Beachte aber, dass der Vers *nu ilet* auch von der Vorauer Hs. geboten wird.

Soviel über die dreihebigen Verse! Wir wenden uns zu den ‘überlangen’ Versen. Wie kam man dazu, fünf-, sechs- und siebenhebige Verse anzunehmen? Das Verfahren war folgendes. Man gab den Takten die Füllung, welche nach dem Brauch der ausgebildeten mhd. Verskunst selten überschritten wird. Auftakt liess man in etwas weitern Grenzen zu, bis zu vier Silben. Wenn nun bei dieser Einteilung der Zeilen hinter dem Ende des vierten Taktes noch etwas übrig blieb, so teilte man diess einem fünften, evt. einem sechsten und siebenten Takte zu.

Ein Zweifel muss sich gleich hier aufdrängen. Wir sehn ja

[1]) Vers 52, 4 ist m. E. abzuteilen: *den lieberen sun sezzet man ze der zesewen.*

doch, dass im spätern mhd. Verse die Taktfüllung andern Gesetzen gehorcht als in unsrer Uebergangsperiode. Verse wie *suélehèn pháffèn, si gáz ìz hálbèz, gót dèr gúotè* könnten im Iwein oder im Nibelungenlied nicht vorkommen: nach deren Technik wären die zweiten Verstakte zu leicht gefüllt. Und derartige Verse sind zahllos in den frühmhd. Gedichten. Also gelten dort und hier nicht die gleichen Regeln. Das Gesetz, das als eines der wichtigsten in der mhd. Verslehre gilt: ein einsilbig gebildeter Takt muss stärkern Accent tragen als der nächstfolgende gute Taktteil, — dieses Gesetz wird von der frühern Dichtung nicht anerkannt. Wenn man nun auf der einen Seite diese bedeutenden Unterschiede zugiebt, auf der andern Seite aber unsern ältern Versbau in strengster Abhängigkeit von dem spätern Brauche zu finden glaubt, so darf das etwas verdächtig erscheinen. Es ist nicht wohlgetan, dass man der Taktfüllung nach oben hin die nämlichen Grenzen ziehn wollte wie in der spätern Technik, während sie nach unten hin doch unbestreitbar ihre eignen Wege geht.

Nach meiner Ansicht ist auch nach oben hin die Taktfüllung eine ungleich freiere. In der Gedrängtheit des Taktinhaltes geht diese frühmhd. Dichtung so weit, dass ich ihr nur den Heliand einerseits, anderseits das lebende Volkslied an die Seite zu stellen wüsste.

Der Blick auf die spätere mhd. Dichtung darf uns nicht beirren, diese Verse, wie es ja doch am nächsten liegt, mit vier Hebungen in dieser Weise zu lesen:

Gen. 28, 12. *ouch hô'rt ich ságen daz man sin nieht in séhe*
drízzich iâ'r uor deme sû'ntáge;
daz zéichen ist álso lússám
daz stâ't also únuerbórgèn.
43, 32. *híneht lâ'ze ich in slâ'ffen bi dír*
úb du des óbezes gíst mír.
58, 7. *do sách ich drî wî'nrebe prózzen unde plû'n*
zû zítigen périgen sich máchèn.

Vielleicht weigern sich viele, hierin etwas zu der Classe 'Verse' gehöriges zu erblicken. Nicht als ob darin etwas läge, das unser angebornes Gefühl für Rhythmus u. s. w. verletzte; nicht als ob man etwa Anstand nähme, ähnliche Verse in heutigen freiern Gedichten zu bilden und vorzutragen. Aber die Anschauung, dass der altdeutsche und der neudeutsche Vers zwei toto coelo verschie-

dene Dinge seien, ist bei manchen mit der Folgerichtigkeit festgehalten, dass sie nicht demselben cerebralen Organe das Urteil über die alten und die neuen Verse überlassen: verbindet sich damit die Vorstellung, dass die metrischen Kunstregeln einiger Dichter um 1200 und später, wie sie Lachmann gesammelt hat, das eigentliche Grundprincip des altdeutschen Versbaues enthalten, das Princip, welches über Leben und Sterben der Verse als solcher entscheidet, so müssen allerdings jene zufällig herausgegriffenen Zeilen als das Widerspiel von allem was Vers heisst erscheinen.

Wenn man von Lachmanns Taktfüllungsregeln dasjenige abzieht, was mehr graphische als akustische Bedeutung hat, ferner dasjenige, was mit der speciell mhd. Lautform verwachsen ist, so bleibt ein metrisches Gesetz zurück, dessen Bedeutung nicht auf éinen Zeitraum oder éinen Stamm des Germanischen beschränkt ist. Es lautet: wenn für den Viertelston in Hebung oder Senkung zwei Achtel eintreten, so ist das erste von ihnen, das relativ accentuierte, sprachlich kurz. Auch diese Regel jedoch ist keines von den metrischen Grundgesetzen, deren Uebertretung den Vers das Leben kostet, und die Verse finden sich häufig, bei den verschiedensten Stämmen und in alter wie neuer Zeit, welche ausserhalb dieses Gesetzes sich wohl befinden und vielleicht nicht zu den schlechtesten ihres Kreises gehören. Jedenfalls möchte ich die Widersprüche gegen diese Regel, die 'Verse mit mehrsilbiger Senkung',[1]) wie man es sonst nennt, Verse mit 'schwerer Taktfüllung', wie ich statt dessen vorschlage, — ich möchte sie nicht mit Rödiger Anz. 9, 334 und 11, 280 eine 'Entartung' nennen. Eher das Gegenteil: Mangel an Verfeinerung. Denn offenbar ist das urwüchsige, ungepflegte derjenige Zustand, da nach Bedarf wenig oder viel, innerhalb sehr weiter Schranken, in den Rahmen des Taktes hineingestopft wird. Es bildet eine Entwicklungsstufe, wenn jene Regelung eingreift. Und wo sie es tut, da werden wohl immer gleichzeitig mit den allzu schweren Taktfüllungen die allzu

[1]) Wenn die ältre Metrik von 'einsilbiger Senkung' sprach, so glaubte sie an die tatsächliche, körperliche Einsilbigkeit, mochte auch der physiologische Vorgang einigermassen geheimnissvoll bleiben: sie war also zu diesem Ausdruck berechtigt. Nachdem aber allgemein zugegeben ist, dass es sich um eine Reduction der Silbenzahl dabei nicht handelt, kann ich mich nicht entschliessen, den Teufel durch Beelzebub auszutreiben und mit dem Namen 'metrische Einsilbigkeit bzw. Mehrsilbigkeit' zu operieren.

leichten sich zurückziehn. In den frühmhd. Dichtungen sind beide noch zu Hause.

Zu verschiednen Zeiten und an verschiednen Orten finden wir die Richtung nach der leichten Taktfüllung hin von der germanischen Verskunst verfolgt. Die eddischen Gedichte im Kviþuháttr und das hochdeutsche Nibelungenlied zählen zu den Dichtungen, welche die leichte Taktfüllung verhältnissmässig am reinsten durchführen und doch zugleich mit wechselndem Reichtum der rhythmischen Formen verbinden. — Ich möchte diese leichte Füllung des metrischen Taktes dem goldnen Schnitte in der Baukunst vergleichen: manches tektonische Glied ist von dieser Proportion abhängig; es kann wohl nach der Breite und nach der Höhe abweichen — aber nie zu sehr; immer wird es zu jenem innern Masse zurückkehren; auf einen Stil, der den goldenen Schnitt ausschloss, wird immer wieder einer folgen, der ihn neu zu Ehren bringt.

Die ältre Metrik glaubte, die leichte Taktfüllung sei eine Besonderheit der hochdeutschen Dichtung: Amelung trieb, wie wir gesehn, diese Annahme auf die Spitze (o. S. 58). Wäre dem wirklich so, so müsste man sich über dieses Eintreffen wundern. Denn die hochdeutschen Mundarten stehn an langen Wortformen, die zur Ueberfüllung der Takte einladen, den andern Idiomen voraus. Tatsächlich stellt denn auch das Hochdeutsche ein starkes Contingent von Dichtungen mit schwerer Taktfüllung. Es sind die der frühmhd. Periode. Es war ein seltsames Verkennen, dass man in ihnen die Gesetze der leichten Taktfüllung aufs peinlichste beobachtet glaubte!

Dass gerade in diesem Zeitraume die Taktbildung zügelloser gehandhabt wurde als bei Otfried und seiner Gruppe und als in der reifen mhd. Dichtung, das wird sich wohl daraus erklären, dass jetzt zum ersten mal Reimverse ausschliesslich zum Sprechen, nicht zum Singen durchdrangen; ferner daraus, dass diese geistlichen Verfasser nicht die ständigen Pfleger der metrischen Form waren, sondern sie an sich rafften, um gelegentlich, ohne auf verfeinerte Tradition sich zu stützen, in ihr zu lehren und zu ergreifen. Rödiger hat Zs. 19, 288 treffendes darüber geäussert. Er folgert, und zweifellos mit Recht, dass „der Dilettant, der sich einmal zu poetischen Ergüssen getrieben fühlte,“ durchaus in seiner Mundart dichtete und vor den Verkürzungen und Verschmelzungen der Wörter, wie die Alltagssprache sie ihn lehrte, nicht zurückscheute. Ebenso unabweisbar jedoch erscheint mir die Fol-

gerung: dieser Dilettant kann nicht die delicaten Regeln über das Maximum der Taktfüllung mit jener Virtuosität beherrscht haben, wie sie von einigen Dichtern um 1200 in ihren besten Stunden gerühmt werden kann (während andre 'gröblich dagegen sündigen' z. d. Nib. S. 4). Das allererste, das ich von einem dichterischen Dilettanten — heute sowohl wie vor 800 Jahren — erwarte, ist Sorglosigkeit, Bequemlichkeit in der Ausfüllung der Verstakte.

Die berühmte 'Rohheit' dieser Dichtungen ist also m. E. nicht darin zu erblicken, dass unter die altheimischen Vierhebungsverse rätselhafte Verse von fünf bis sieben Hebungen planlos eingestreut sind, sondern darin, dass den vier Verstakten bald sehr viel, bald sehr wenig Sprachgut anvertraut ist. Die scheinbare Ueberlänge mancher Zeilen ist vielmehr Ueberfülle. Was der Prosa ganz geläufig ist: dass eine Reihe von Silben ohne die Abstufung der Accente und Zeitwerte gesprochen wird, welche ihr in anderm Zusammenhange zu Teil werden könnte, das ist von dieser wenig entwickelten Kunst in den Vers herübergenommen. Johann Heinrich Voss hat derartiges an deutschen Volksliedern beachtet:[1] seinem antik geschulten Versgefühle kam es absonderlich vor, und er bemerkt ganz zutreffend: „so unumschränkte Gewalt, die nach Willkühr Längen kürzt und Takte zusammenzieht, üben nur die derberen Versarten aus germanischen Eichenwäldern, nicht die den Griechen mit zarter Kunst nachgebildeten Rhythmustänze"; — nur sind in unserm Falle die beliebten Eichenwälder durch Klostermauern verdrängt. — Obere Grenze für den Halbvers ist der vierhebig volle Vers mit sprachlich langer Paenultima im letzten Takte — also der 'vierhebig klingende' Vers, wie der übliche Ausdruck lautet.

Auftakte sind kaum je in grösserer Ausdehnung anzusetzen, als man sie bisher zugelassen hat. Im Gegenteil, scheint mir, hat man hier der deutschen Sprache vielfach unerträgliche Lasten aufgebürdet. Kinzel z. B. hat in dem Bestreben, die Zahl der 'überlangen' Verse möglichst herabzusetzen, zu sicherlich unstatthaften Auftakten gegriffen (Alexander S. LXXI ff.); vgl. Rödiger Anz. 11, 281. Ich lese z. B. die folgenden Verse, denen Kinzel dreisilbigen Auftakt geben will, so:

---

[1]) Zeitmessung S. 177 ff.

awi wi mánic vólcwic er váht
do wárt ir ein vil michel nótfál
die méister die Alexánder óuch gewán
zerchénnen daz gestírne unt óuch sinen gánc
fon síner gescéphte joch von síner chráft
dáz er von deme únrehti beschíede daz réhte.
da bráchen sie die bésten múre zu der érde
unt déter iwiht mére wíder sinen wíllen.

Es ist ganz unverkennbar, wie auch diese gedrängten Verse als vierhebig gedacht und gebaut sind. Man vergleiche ferner folgende aus der jüngern Judith (Diemer 164, 17):

unde ne hiete sich din lívt nieht uergáhet
unde ne híete minen hérren níeht uersmáhet
unde híeten mich urídelíchen enphángen
daz ne wæ're nivht gróze an ihr scháden gegángen.

Aus dem Grafen Rudolf:

vnseme hérren góte daz her íe genás
gût vrû'me was is daz der hélt lébende wás;
min hérre wólde dine vrówen séhen
nv wárte wánne daz múge geschén.

Der vierhebige Vortrag drängt sich einem oft förmlich entgegen. Nicht immer konnte man an ihm vorübergehn. Scherer QF. 7, 41 fragt: „sind die Daktylen, die man unwillkürlich . . . . öfters liest, Zufall?“ ‘Daktylen’ ist der fremdländische Name für die mehrsilbige Senkung, welch letztere um ihres lichtscheuen Wesens willen mitunter gerne incognito auftrat. Auch wenn man Rudolf Hildebrands wahrlich berechtigte Abneigung gegen die Belastung der altdeutschen Verslehre mit den griechischen Taktnamen nicht teilt, wird man hier doch lieber den deutschen Ausdruck brauchen, da ‘Dactylen’ auch in der mhd. Lyrik vorkommen, dort aber etwas ganz anders bedeuten! — Solche unter dem Namen ‘Dactylen’ gehenden Takte mit schwerer Füllung nahmen z. B. auch Müllenhoff-Rödiger in den Versen aus der Kaiserchronik an, die sie Zs. f. d. A. 18, 157 herausgaben. Nur ist die Scansion hier z. T. so seltsam, dass Scherers Urteil (a. a. O. S. 32) ‘nicht schön’ gewiss nicht zu schroff ist. Ich lese die in Frage kommenden Verse so:

14. *von ainer mágede wárt er uns ze tróste gebórn*
21. *dó er sich niht lánger ne wólte tóugen*
er ne wólte sinen gótelichen gewált óugen
33. *swélhe an dem gelóuben denne vóllestént*
di besízzent di wúnne diu níemer zergét
der váter wírt von dem kínde gescéiden.

Es sind Verse mit schwerer Taktfüllung, nicht besser und nicht schlechter, als sie überhaupt in der Kaiserchronik und sonst vorkommen. Irgend eine metrische Sonderstellung nehmen sie nicht ein.

Auch Vogt in der Einleitung zu Salman und Morolf bindet sich keineswegs an die Lachmann'schen Taktfüllungsregeln. Er lässt z. B. die Scansion

kómest du mit héres kréften dár

zu. Aber wesshalb soll dann ein Vers wie

eine dútsche hárpfe dréit er an der hánt

unmöglich sein? Warum soll diese Zeile in den 'epischen Langvers' aufgelöst werden (mit Cäsur nach *harpfe*)? Ich vermag an diese 'Hinneigung zum Nibelungenverse' nicht zu glauben (a. a. O. S. XCII). So wahrscheinlich Vogt es gemacht hat, dass dem Bestreben der Bearbeiter, die beiden Strophenhälften einander gleich zu machen, eine Menge der Anschwellungen zu verdanken sind (S. XC), so wenig werden dadurch jene vermeintlichen Nibelungenverse erklärt. Leichter heben sich die Schwierigkeiten, wenn wir dem Originale von S. u. M. ein gut Teil von schweren Taktfüllungen zutrauen. Bei seinem unhöfischen Character wird diess trotz der späten Abfassungszeit annehmbar sein. So wird dem Originale sein regelrechtes Strophenmass gerettet, ohne dass wir den Bearbeitern schwer glaubliches in die Schuhe schieben.

Hatte man einmal Pfade betreten, welche über die 'einsilbige Senkung' schon hinausführten, so kann es befremden, dass man nicht weiter auf ihnen vordrang und den fünf- und sechshebigen Versen endgiltig zu Leibe rückte. Umsomehr als diese Verse auch auf die Frage: wer und woher der Männer? eine irgend genügende Antwort schuldig blieben.

Die historische Erklärung dieser (vermeintlich) mehr-als-vierhebigen Kurzverse schuf grosse Schwierigkeiten. Ja man darf behaupten: nie gehobene Schwierigkeiten. Scherer und mit ihm viele dachten an Einwirkung der Sequenz (s. bes. MSD.[2] S. 414 f.). Vgl. dagegen Vogt Beitr. 2, 260: „eine dichterische

Form, welche überhaupt in die deutsche Poesie noch nicht eingeführt war, kann schwerlich auf deutsche Gedichte in anderer Form einen Einfluss ausgeübt haben.“ Mir ist überhaupt unglaublich, dass eine lyrisch-musikalische Form, die ganz im gottesdienstlichen Gesange wurzelt, die Gestalt der ausgeprägten Rededichtungen könnte bestimmt haben. Der Vierhebungsvers als Mass der erzählenden Dichtung sitzt viel zu fest im Gefühle der germanischen Völker, als dass ihm von jener Seite Einschränkung drohen sollte. Und wie sollen wir uns nur den Hergang greifbar vorstellen? Der Hauptkörper der Gedichte wird ja doch von dem alten Vierhebungsverse gebildet. Dazwischen hätte also dem Dichter einfallen müssen, er habe ja doch auch schon Verse gesungen oder gehört mit mehr als vier Taktschlägen, und so oft ihm diese Erinnrung kam, hätte er einen oder ein paar überlange Verse hingeschrieben?

Demgegenüber glaubt Vogt mit den Zeilenverlängerungen auszukommen, welche ursprünglich den Schluss von Strophen markierten. Aus den Strophen wurden Versgruppen von freierer Zeilenzahl; und als auch diese Gruppen vollends zerfielen, da wurden jene längeren Ausnahmezeilen frei: sie konnten sich nun an beliebiger Stelle einfinden (a. a. O. S. 259). — Hiegegen ist erstlich zu erinnern, dass die Verdoppelung der strophenschliessenden Kurzzeile, wie sie z. B. in der ältesten Lyrik und in der Morolfstrophe begegnet, uns nicht aus dem Machtbereich des Vierhebungsverses hinausführt. Wir können diese Art der Zeilenverlängerung constatieren, ohne in der Erklärung der fünf- und sechshebigen Verse gefördert zu sein. Nun ist es allerdings das Bestreben mancher Gelehrter, möglichst viele von den ‘überlangen’ Versen als achttaktige Langverse hinzustellen – am weitesten geht darin A. Müller in der Vorauer Sündenklage –; aber nach der allgemeinen Annahme bleibt trotzdem eine lange Reihe von Fünf- und Sechstaktern zurück, die sich nicht wegzaubern lassen und die ihre eigne Erklärung fordern. — Zweitens muss man bedenken, dass wo zu Schluss der Abschnitte eine längre Zeile steht, damit keineswegs ein Hinausgehn über das Mass der Vierhebigkeit bewiesen ist. Das besondre dieser Zeile, wodurch eine Stelle im Laufe der Dichtung gekennzeichnet werden soll, braucht nicht in vermehrter Taktzahl zu liegen: es kann in der gesteigerten Lebhaftigkeit der Rhythmen innerhalb des alten Vier-

hebungsrahmens zu suchen sein. Man trage die folgenden Verse aus dem Rolandsliede laut vor: die Schlusszeile macht sich sehr deutlich als etwas besondres geltend, obwohl sie ein Viertakter ist wie die andern:

Heíthenèn thie túmbèn
bliesen íre trúmbèn
tánz únde ríterscáft
unt ánder mánege hóhvárt:
sie fúorten gróz úbermúot
so íe ther únsálige túot.
unz án ther érthe éndè
háten sie síh beséndèt
uz állen héitheniśken ríchen
víle hárte vermézenlíchen
fúoren sie íre strázè.
sie wólten sih gébenmázèn
theme áller meísten vólkè
thaz sih íe gesámente unter thèseme wólken.

In dem Excurs über die Melodie des Gallusliedes (Dkm.[2] S. 310) weist Scherer darauf hin, dass die fünfte, strophenschliessende Zeile von den übrigen Zeilen melodisch sich absondert: sie lässt zweimal auf éine Silbe fünf Noten fallen, ohne dass die Taktzahl dadurch gemehrt würde. Wenn Scherer daraus folgert: „blieb es auch später, als die Langzeile in ihre Hälften zerfiel, noch üblich die letzte Zeile notenreicher zu machen als die übrigen, so begreift sich wie man bei Unterlegung anderer Texte unter solche Melodien auf eine Verlängerung der Schlusszeilen kommen konnte“, so kann ich nicht beistimmen: das Vorhandensein von Ligaturen kann nicht den Anstoss geben zur Vermehrung der Takte. Wohl aber würde es sich sehr leicht begreifen, wenn die gehäuften kurzen Noten, die anfangs als Ligaturen beabsichtigt waren, in einem später untergelegten Texte je éine Silbe zugeteilt bekamen: das Ergebniss davon wäre eben jene gedrängtere Taktfüllung, wie ich sie oben vorausgesetzt habe.

Es ist ferner zu beachten, dass von den epischen Strophenformen die beiden altertümlichsten, die des Morolf und die der Nibelungen, sich zu ihren gesteigerten Schlusszeilen doch nur des viertaktigen Versmateriales bedienen. In dem einen Falle wird der Vierhebungsvers verdoppelt, in dem andern in seiner vollen Form gesetzt.

Ausschlaggebend aber ist für mich folgender Umstand. Hätte es in der unstrophischen Reimpaardichtung tatsächlich Halbverse von mehr als vier Hebungen gegeben, so bleibt wunderbar, dass sie ihren ganzen weiten Schauplatz so völlig sang- und klanglos geräumt haben! Jemehr wir im zwölften Jahrhundert vorrücken, umsomehr verblassen alle 'überlangen' Gebilde: unterschiedslos mündet die Entwicklung aus in das 2×4-taktige Reimpaar. Entsprechend, wo uns ein und dieselbe Dichtung in zwei Formen überliefert ist, wie die Gedichte der Ava, Lamprechts Alexander: die jüngere, fortschrittliche Form strebt durchaus nach Kürzung der langen Zeilen, als verstünde sich das von selbst. Die langen Verse sind das veraltende, notwendig zu ersetzende, gleich dem unreinen Reime. Wenn sie nichts andres waren als überfüllte, überlastete Viertakter, so begreift sich diese Entwicklung ohne weiteres. Waren es aber sorgfältig gebaute Verse mit vermehrter Taktzahl — seis nun dass man sie aus der lateinischen Dichtung bezogen oder auf dem eignen Boden vorgefunden hatte — warum waren sie, diese Fünf- und Sechstakter, bis auf den letzten Mann dem Untergang geweiht? Wie erklärt es sich, dass sie allen Bearbeitern anstössig waren? dass keiner der spätern Dichter sie nachahmte und zu willkommener Abwechslung unter die Vierhebungsverse mischte? Warum konnten nicht wenigstens zur Markierung der Abschnitte die fünf- und sechshebigen Verse im höfischen Epos ihre Existenz fortsetzen? — —

Die Zweifel an der Wirklichkeit mehr-als-viertaktiger Halbverse glaube ich durch diese Betrachtungen wohl begründet zu haben, wenn ich ihnen gleich den Wert eines stricten Beweises nicht zuschreibe. Der Punct ist von grösserer Bedeutung für die altdeutsche Verslehre; es dürfte sich lohnen ihn fernerhin im Auge zu behalten. Um Missverständnissen vorzubeugen, bemerke ich noch folgendes. Das Vorkommen von 'Doppelversen' d. h. von viertaktigen Waisen + viertaktigen (meist stumpfen) Reimzeilen kann man nicht in Abrede stellen. In der Vorauer Sündenklage, woselbst Scherer QF. 7, 80 und nach ihm A. Müller a. a. O. S. 21 ff. sie angenommen haben, werden wir z. T. durch die Interpunction der Hs. darauf geführt. Wo jedoch dieser Anhalt fehlt, sollte man in ihrer Ansetzung Mass halten: der blosse Wunsch, die lästigen überlangen Verse los zu sein, genügt nicht zur Rechtfertigung der Doppelverse. Bedenklich macht auch diess, dass alle die vermeint-

lichen Doppelverse verhältnissmässig leichte Taktfüllung zeigen und den Beistand des Elidierens und Syncopierens nicht in Anspruch nehmen. Wenn den Dichtern wirklich die Achttakter geläufig waren, warum gaben sie ihnen dann nicht auch die schwerere Taktfüllung? — Dass gelegentlich Verse begegnen, an denen die vierhebige Messung scheitert, will ich nicht bestreiten. Z. B. mit dem Verse Genesis 35, 36. *do abraham finf und sibenzich ioch zehenzich iare alt wart* weiss ich in der Tat nichts vierhebiges anzufangen. Auch der Vers Priesterleben 89. *so tuot der wegemüede gast ein riwige dannechere* spottet aller Vierhebigkeit. Solche Fälle sind aber ganz vereinzelt. Ob man in ihnen entstellte Ueberlieferung (etwa eine Glosse des Abschreibers) oder Schwerfälligkeit des Dichters oder endlich einen achttaktigen Doppelvers zu finden habe, darüber können die einzelnen Fälle Vermutungen erlauben.

Es ist der alte Vierhebungsvers und nichts andres, der uns in den Reimpaaren des 11/12. Jh. entgegentritt. Aber freilich, nicht die urvolkstümlichen Dipodien, die zwei 4/4 Takte sind es, die den Versen zu Grunde liegen. Vielmehr wie bei Otfried finden wir den Uebergang zur monopodischen Viergliedrigkeit vollzogen. Von den vier Hebungen kann jede der Nachbarin sich über- und unterordnen. Verse mit dem Tonfall ´´`` oder `´``, wie z. B. *sprách daz wéinèntè, mìt mándùngèn*, begegnen da und dort, wenngleich seltner als bei Otfried, und sie sind prägnant monopodisch. In solchen Fällen sind wir über den Zweifel hinausgehoben: in manchen andern vermögen wir die Stärkeabstufung der Hebungen nicht genau zu bestimmen. Der altgermanische Satzton, der uns bei Otfried in jedem einzelnen Falle die Entscheidung ermöglicht, ob ein Vers den Rhythmus ´` ´` hat oder nicht, ist im elften Jahrhundert schon durch die neuere Betonungsweise ersetzt, die im wesentlichen, wie es scheint, bis heute die selbe geblieben ist. Für den Bruch mit dem alten haben wir den Beweis nur darin, dass ein Wort im Auftakt steht, welches nach der frühern Betonung sich nicht hätte unterordnen können. Und zwar ist es aus naheliegenden Gründen fast nur das Wort *got* oder ein Eigenname, der im Auftakte Verwendung findet. Doch ist dieses eine Indiz ausreichend. So müssen wir hier wie in den nhd. Versen auf eine genauere Sonderung der dipodischen und der

monopodischen Zeilen verzichten (s. o. S. 5); wir können nur von einem mehr oder weniger sprechen. Am meisten vorherrschend fand ich die Dipodien im Merigarto.

Stimmt also das metrische Gerüste zu Otfried, so fanden wir doch schon eine bedeutsame Abweichung, die wir als ein Stück der germanisch-volkstümlichen Technik betrachten: die stumpfen Verse mit pausierter letzter Hebung. Als zweites kommt dazu der volle Versausgang mit zwei Silben im letzten Takte, deren sprachliche Quantität freigegeben ist.

Wenn Otfried den Typus *ther géist ioh wázar nan nirbére* mit sprachlicher Kürze + anceps im letzten Takte nur ganz ausnahmsweise zuliess, so ist diese Form in unsern Dichtungen vollberechtigt, und neben ihr ist häufig genug der volle Schluss mit sprachlich langer Paenultima wie z. B. *daz quám von siner mildihhéite,* wofür der nicht angemessene aber bequeme Ausdruck 'vierhebig klingend' in Uebung ist.

Es ist ganz allgemein angenommen, dass diese Form des Versschlusses nichts ursprünglich deutsches ist sondern aus dem lateinischen Sequenzenverse oder aus dem Französischen stammt. Allerdings ist es sehr schwer, sich eine bestimmtere Vorstellung zu bilden, wie in einem so intimen Punkte ein Eingreifen von aussen möglich war: was veranlasste dazu, die zweisilbigen Schlusstakte der fremden Verse nicht bloss durch ein *leben, site* sondern auch durch ein *vallen, râte* nachzuahmen? — Allein die bisherige Verslehre hatte keine Wahl: den Stabreimversen waren diese Ausgänge kategorisch abgesprochen: hier musste die letzte 'tonfähige' Silbe, wie man es ausdrückte, den letzten Ictus tragen; Otfried stimmte zu diesem Grundsatz; wenn der mhd. Vers abwich, so musste diess schon ein fremder Zug sein. — Durch Möllers Auffassung des Stabreimverses sind wir von dieser übeln Nötigung befreit. Wir wissen jetzt, dass ein Wort mit sprachlich langer Paenultima nach altem germanischem Brauche im Verse eine zwiefache Messung erfährt. Es wird klingend, zweihebig gebraucht, wenn der zweite Hauptictus auf ihm ruht, also Hbl. *hélidos ùbar ríngà;* dagegen nur einhebig, wenn es mit der letzten Takthälfte einsetzt, wenn es eben im vollen Versausgange steht, also *chínd' in chúnincrìche.* Die Kindersprüche und zwar auch die hochalemannischen, bei denen nicht secundäre Vocal-

dehnung das ursprüngliche Verhältniss hätte trüben können, haben diese alte Zweiheit bis heute beibehalten. Es kann also kein Zweifel sein, dass nicht Otfried es ist, der hierin auf heimischem Boden steht,[1]) sondern vielmehr die frühmhd. Dichtung. Heinrich von Veldecke begeht nichts ungermanisches, wenn er den vollen Versausgang auf *stonde: gonde* dem auf *dage: klage* parallel setzt. Man wende nicht ein, dass doch gerade das (strophische) Volksepos die 'vierhebig klingenden' Verse vermissen lässt. Denn weder die Nibelungen- noch die Kudrun- noch die Rabenschlachtstrophe gab Gelegenheit zu ihrer Verwendung. Wo wir hier die Form vierhebig voll haben, da reimt sie auf einen stumpfen Versschluss, musste also auf –́ oder ⏑́ × (die Zeichen hier im sprachlichen Sinne) ausgehen. Nur in den ersten Halbversen sollte neben dem Typus *do spräch daz éine mérewíp* auch ein * *do språch er zé den mérewíben* vorkommen können. Aber der Typus voll ist doch hier überhaupt die Ausnahme, und so ist es nicht unbegreiflich, dass seine schwerere und von jeher seltnere Erscheinungsform gemieden wird.

Dass von vielen Dichtungen volle Verse mit klingenden gebunden werden (wie ja auch volle mit stumpfen s. o. S. 60), steht fest. Im einzelnen Falle lässt es sich meist schwierig entscheiden. Am sichersten scheinen mir die Beispiele zu sein, in welchen mit dem Wechsel von klingend und voll ein Wechsel von sprachlichem Hauptton und Nebenton Hand in Hand geht. Vgl. folgende Verspaare aus dem Rolandslied:

29. *in sínème ríchè: tha wónet er íemer éwehlìche*
643. *sie kómen zuo éineme bóumgàrten: ther wás gezíerot hártè*
699. *in vólcwíge was er sígesàlih: wither úbel wás er genáthìh*
845. *tho váht in míte zwárè: Thíepólt ther márhgràve*
945. *verénde wóle thine árebèite: lá thin hére léitèn.*

Oft wäre man der leichtern Taktfüllung wegen geneigt einem Verse volle Messung zu geben; aber der Reim nötigt zu klingender Messung. So z. B. in der Genesis:

---

[1]) Auch Zarncke Nib.lied^{6} CXXIX bemerkt: „es war eine Eigenheit des ahd. Verses, die aus seiner Anlehnung an den lat. Hymnenvers hervorging, dass er stets mit einer Hebung schloss", ohne sich über die Erscheinung in mhd. Zeit auszusprechen.

16, 11. *dů der sibente tach chom* *got ne wolte nieht mere wrchen*
18, 4. *von diu sol ieglich man* *sinen uater ioch sine můter lazzen*
23, 30. *daz můse so sin* *want ir da zů drote unser trehten:*

in den zweiten Halbversen muss *wúrchàn*, *lázzàn*, *tréhtìn* mit dem dritten und vierten Ictus vorgetragen werden, weil der Reim nicht zu Stande käme, wenn diese Wörter, auf den vierten Takt beschränkt, nur auf der Stammsilbe Ton trügen. Vgl. auch Pniower Zs. f. d. A. 29, 45.

Ich mache auf einen weitern nicht unwichtigen Unterschied von den Otfried'schen Versgesetzen aufmerksam. Wir haben oben S. 11 bemerkt, dass Otfried durch seinen entschiedenen Uebergang zum viergliedrigen Verse nicht nur den stumpfen Vers mit pausierter letzter Hebung preisgiebt, sondern dass er auch im Versinnern die metrischen Längen, die über den $^2/_4$ Ton hinausgehn, einbüsst und jede der vier Hebungen auf einer accentfähigen Silbe ausprägen muss. Wir haben gesehen, dass der Rhythmus von Stabreimversen wie *pú̀kiwinnìt*, *géba*(r̀)*infáhàn* bei Otfried nicht vertreten sein kann. Verse dieses Baues treffen wir nun aber in frühmhd. Gedichten. In der Genesis stiessen uns oben die Verse auf *wesen ne můsen; seth genanten; uiur erleskent; uernemen ne mahte; noch ne dorften; sament zewerfen; bern ne wolta.* Sie erscheinen auf den ersten Blick als Widerspruch gegen die Regel, dass Verse mit nur drei Hebungen und klingendem Ausgang nicht vorkommen. Die richtige Beurteilung kann jetzt nicht mehr zweifelhaft sein. Diese Verse sind zu scandieren:

noch ne dorften = ⏗ (r) × | ⏗ ×̀

uernemen ne mahte = × | ×́ × (r) × | ⏗ ×̀ u. s. f.

Es ist wieder ein Stück der alten dipodischen Technik, das hier hereinragt. Dieselbe Eigentümlichkeit, aber mit stumpfem Ausgang verbunden liegt in den Genesisversen *nieht irwere; er ne fare.* Man würde sicher fehlgehn, wenn man diese Verse kurzweg mit zwei Hebungen abfertigen wollte. Sie haben den Rhythmus ⏗ (r) × | ×́ ×.

Von entsprechendem in andern Gedichten habe ich mir notiert: jüng. Judith 151, 4. *sa gewinnen;* Hartmann vom Glauben 143. *ime gedute*; Trierer Aegidius 372. *intsagen ne mochte.*

Auch Verse wie die folgenden aus der Genesis scheinen mir durch die hier bezeichnete Scansion zu gewinnen: 11, 21. *híe* ̀ *in hímelè;*

13, 35. *den gébel* \` *ze scírmè;* 19, 43. *gót* \` *der gů'tè;* 25, 40. *er chód* \` *ne wéssè;* 26, 41. *swie úbel* \` *si wárèn;* 35. 41. *die máged* \` *si frágetèn;* 36, 40. *den éner* \` *der iúngerè.*

Wenn ferner in Versen wie *vroude irhoret* (Vor. Sdkl.), *mochte intbinden* (Tr. Aeg.) das auslautende *–e* Elision erfahren musste, rückte doch nicht etwa der zweite Ictus auf die Verbalpräfixe, sondern es ergab sich wieder die Form ⏌ (r) × | ⏌ ×̀.

Die Empfindung für diese Dreiviertelsmessungen ist auch in der classischen Zeit nicht ganz erstorben. Vereinzelt begegnen Verse, bei welchen man meinem Gefühle nach nicht ohne dieses altertümliche Princip auskommt; z. B. wer wird lesen Nib. 379, 2. *vón stáde er schíebèn   vástè begán* (nach A.)? Da *er* nicht wohl einen Takt füllen kann, bleibt nur die Scansion

von stáde (r̀) *er schíebèn   vástè begán.*

Und wie gut klingt das! Wie schade ist es, dass in unsrer spätren Dichtung sich diese germanischen Pulsschläge nicht mehr regen! Für Verse wie die von Jessen Zs. f. d. Phil. 2, 116 angeführten dänischen würde dem deutschen Leser wohl die Empfindung heute abgehn. (Vgl. noch unten Abschn. V. VI; Kudrun 579, 4a; Seifried Helbling hg. v. Seemüller S. LXVIII Note.)

Wenn hierin gewissermassen eine Vernachlässigung der zweiten Vershebung der ersten und dritten gegenüber sich kundgiebt, welche durch das Nachwirken des dipodischen Gefühls sich erklärt, so liegt etwas entsprechendes darin, dass der zweite Takt durch ganz tonlose und selbst sprachlich kurze Silben gebildet werden kann: vgl. Wiener Genesis 31, 43. *er íltè lóufèn;* 36, 37. *die éberè rázzèn;* 81, 31. *mánigè sprúngè;* Vorauer Moses 59, 5. *di mínnè hábetèn.*

Vgl. hiezu Rödiger Zs. f. d. A. 33, 418: doch halte ich die Mehrzahl der dort besprochenen Verse für dreihebig und möchte die sprachlich kurze Füllung ebenso wie die Pause nur im zweiten (und vierten) Verstakte zulässig erachten.

Bezeichnend dagegen für Otfrieds adipodisches Versmass ist es, dass die dritten Verstakte am öftesten mit einer schwachtonigen Silbe gefüllt werden; z. B. I 2, 2. *thiu arma múater min* (*mín* P.); vgl. Wilmanns d. ad. Rvs. S. 101 f. Die Ictensetzung der beiden Hss., die sich z. T. gegenseitig ergänzen, lassen hier über die Scansion kaum je Zweifel.

Wilmanns, der altdeutsche Reimvers S. 144, wirft die Frage auf: „Beruhen auf Otfrieds Verse die ungeregelten Zeilen, die wir im 11. Jahrh. und später in Gebrauch finden; oder gehen sie etwa unmittelbar auf die allitterierende Langzeile zurück?“[1])

Weder das eine noch das andre werden wir nach dem obigen mit einem runden ja oder nein beantworten.

Einen durchgreifenden Characterzug teilt diese frühmhd. Dichtung mit Otfrieds Verse: die monopodische Viergliedrigkeit. Ob darin Otfrieds Tat nachwirkt, oder ob es ein erneuter Anschluss an den lateinischen Vierhebungsvers ist, — die Entscheidung wage ich nicht.

Auf der andern Seite zeigt dieser Vers der Uebergangszeit Eigentümlichkeiten, die ihn von Otfrieds Verse absondern. Wir haben folgende Züge ins Auge gefasst: viel grössere Freiheit in der Füllung der Verstakte; — die stumpfen Verse mit pausierter letzter Hebung; — die vollen Verse mit zwei Silben im letzten Takte, deren erste lang sein kann; — das Hinausgreifen über die Taktgrenze im Innern des Verses.

Von diesen Punkten können die drei letztern unmöglich aus einer Entartung der Otfried'schen Technik erklärt werden. Sie stammen aus der volkstümlichern Verskunst, aus den nationalen Dipodien. Der Vierhebungsvers, der zwei Jahrhunderte nach Otfried den Plan betritt, ist von dem altheimischen Versbau nicht so weit abgewichen wie der Begründer des deutschen Reimverses selber.

Noch volkstümlicher als diese beiden Aeste zeigt sich der Versbau in einigen der ältesten lyrischen Denkmäler, die uns bewahrt sind. In ihnen quillt ein Strahl reinster germanischer Verskunst, — nur auf kurze Zeit: bald ergiessen sich auch über ihn die

[1]) Auf Edzardi St. Oswald S. 54 ff., Gemoll Germ. 19, 35 ff., Berger Beitr. 11, 460 ff. begnüge ich mich hier hinzuweisen: es sind hier Ansichten über die Geschichte des ältern Vierhebungsverses vorgetragen, die mit der meinigen in zu wenig Punkten sich berühren, als dass eine Auseinandersetzung von Nutzen wäre. Die genannten Verff. gehen von einer ganz andern Auffassung des Stabreimverses aus und operieren mit dem Verschwinden und Wiederauftauchen der Cäsur, wie ich es nur auf dem Papier möglich glaube.

Wogen einer verfeinerten, fremdern Kunstübung. Das Auftreten der altgermanischen Nationalstrophe in der Kürnberges wîse und ihre Weiterentwicklung in der Nibelungenstrophe versuchen die folgenden Abschnitte zu beleuchten.

Vorher aber möchte ich — es wird nicht ganz des innern Zusammenhanges mit dem obigen entbehren — mein Herz erleichtern in einem Excurse

wider die schwebende Betonung.

Es giebt nicht nur litterarhistorische Gespenster sondern auch metrische. Ein solches ist die 'schwebende Betonung'. Während aber die litterarhistorischen meist in irgend einer stillen Ecke ein harmloses Dasein führen, bedroht jenes metrische Gespenst Weg und Steg und kann sich nicht genug daran thun, deutschen Versen ihr gut germanisches Blut und Mark zu entsaugen.

Die deutsche Verslehre hatte Zeiten, da sie nichts wusste von der schwebenden Betonung. Lachmanns Anmerkungen zu den Nibelungen und zur Klage 1836 finde ich noch frei davon. Man sehe z. B. zu den Nib. 1803 (auch z. Kl. 27): da ist nur von einer 'freiern Betonung' *het iemén, den gestén, dô kómén,* die 'wohl gegeduldet werden muss', die Rede; d. h. offenbar eine directe Verpflanzung des Starktons, kein schwebendes Ausgleichen zwischen den beiden Silben. Später jedoch empfand man die Unmöglichkeit, solche Betonungen zu dulden, und — erfand die schwebende Betonung. Wo das verhängnisvolle Wort zuerst gefallen ist, vermöchte ich nicht zu sagen.

Und gleich dem vom Galgen losgezauberten jugendlichen Odin begann sie zu gedeihen und klug zu werden, zu wachsen und sich wohl zu gehaben.[1]) Nur die nordische Luft Skandinaviens sagte ihr minder zu: nichts schwebendes ist mir aufgestossen in den Darstellungen der nordischen Verskunst stabreimender und endreimender Zeit. — Aber in raschem Siegeslauf unterwarf sie sich Deutschland und England. Wie Hügel und Schmeckebier den alten Otfried in die Schwebe brachten, ist jedem bekannt. Aber weiter ging schon 1853 Schade. Zu dem Verse in der Crescentia *nû grîfe wir alle zesamene* bemerkt er: „hier schwebt nemlich die erste hebung auf den vier ersten silben und die zweite auf den darauf folgenden dreien: es ist somit die ganze erste hälfte des

[1]) Hávamál v. 141.

verses aufgelöst". Mehr zu verlangen wäre wirklich unbillig. Schade nennt das 'anhäufung stellvertretender rhythmen' . . . . Aehnlich Seemüller im Seifried Helbling. Zum wahren Monstrum aber ausgewachsen erscheint die schwebende Betonung in Sommers 'Metrik des Hans Sachs' (Halle 1884). Wer sie bisher für ein ungefährliches Wesen hielt, den kann dieses Buch eines besseren belehren! Ein Glück, dass das Metrum des Hans Sachs und diese 'Metrik des Hans Sachs' zwei sehr verschiedene Dinge sind! — Ich gestehe, dass ich bei der Lecture von ten Brinks 'Chaucers Verskunst' den Eindruck bekam, der Grundsatz 'je schwebender je besser' leite die Betrachtung. Sehr viel massvoller handhabt Schipper in der 'altenglischen Metrik' die schwebende Betonung. Zumal bei Chaucer freut man sich seinen Fuss auf ehrlichen festen Boden aufsetzen zu dürfen (a. a. O. 460). Einen Vers wie

redy to wenden on my pilgrimage

dürfen wir mit herzhaftem Starkton beginnen. — Am breitesten setzte sich die schwebende Betonung in der mittelalterlich lateinischen Dichtung fest. Hier hat ihr W. Meyer das Existenzrecht abgesprochen.[1])

In der deutschen Metrik gilt heute die schwebende Betonung nicht mehr als Lehrsatz: sie ist ein Axiom, das man nur erklärt, nicht beweist. Aber eben deshalb, weil immer blos Behauptungen, niemals Beweise für das wunderliche Wesen eintreten, muss auch der Zweifel erlaubt sein. So kann ich denn nur sagen: die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube.

Als ein Mittel zum Zweck wurde die schwebende Betonung in die Verslehre eingeführt. Man brauchte ein Mittel, um die Regelmässigkeit des Versmasses, die man glaubte fordern zu sollen, durchzuführen. Als ein solches Mittel bot sich die schwebende Betonung. Also beispielsweise: der Vers bei Chaucer

rather than that I sholde deye

passt nicht in das gewöhnliche Schema der 'normalen Kurzzeile'; denn betonen wir sprachgemäss *ráther than* | *thát I* | *shólde* | *déye*, so ist der jambische Rhythmus gestört. Für solche Fälle unterscheidet ten Brink a. a. O. 156 theoretisch ein dreifaches Verfahren: Accentverschiebung, Taktumstellung, schwebende Betonung.

---

[1]) Sitzungsberichte d. bayer. Ak., Jahrgang 1882 I 56 ff.; Abhandlungen ders., XVII. Bd. II. Abt. (München 1884) S. 131 f.

6*

Mit andern Worten: entweder muss die Sprache nachgeben, oder das Versschema muss nachgeben, oder — die beiden streitenden Parteien kommen sich auf halbem Wege entgegen; man schliesst einen Compromiss. Aber sofort erfahren wir, dass in praxi das zweite nicht vorkommt: das Versschema braucht sich der Sprache nie zu fügen. Vielmehr, wo ein geradezu verschobener Accent allzu gewaltthätig wäre wie in unserm Beispiel, da bleibt nur das dritte: man lässt den Accent schweben: *rat'her than thát I shólde déye.* Weshalb hat ten Brink so entschieden und nicht zu Gunsten der zweiten Möglichkeit? Dass sein Entscheid sich nicht auf eine Beobachtung am Objecte, gleichsam auf eine Zeugenaussage, sondern lediglich auf sein richterliches Ermessen gründet, das geht klar daraus hervor, dass Schipper in denselben Fällen einen andern Spruch thut: er giebt, nach Art. 2, der Sprache Recht, der Jambus muss sich fügen, und wir lesen; *ráther than thát I shólde déye.*

Dieses eine Beispiel für viele! Es wird wohl nicht auf Widerspruch stossen, wenn ich sage: in keiner uns überlieferten Dichtung verfiel man durch eine unmittelbare Beobachtung auf die schwebende Betonung.

Und nun die Frage: sind wir berechtigt, auf Grund einer Speculation diesen Factor in die Verslehre einzuführen? sind wir berechtigt, Otfried, Nibelungenlied, Chaucer mit schwebender Betonung vorzutragen?

Man beruft sich auf die schwebenden Betonungen in der modernen Dichtung. Man führt Beispiele[1]) an wie den Vers

sterben ist nichts, doch leben und nicht sehen,

der unter Jambenversen auftritt und doch nicht ins jambische Schema passt. Nicht von gleicher Art sind die Fälle wie

Lustspiele sind und Märchen mir gelungen:

hier concurrieren zwei sprachliche Starktöne, im ersten Beispiel aber ein Starkton und eine unbetonte Silbe. Ich spreche zunächst nur von der erstern Classe.

Ob die Dichter, wenn sie derartige Verse schufen, wirklich schwebenden Vortrag im Auge hatten; ob ihnen nicht vielmehr die

---

[1]) Eine reiche Lese bei Wessely, d. Grundprincip d. d. Rhythmus S. 272 ff., und bei Schmeckebier, deutsche Verslehre S. 32 ff.

rhythmische Abwechslung, das entschiedene [symbol] zu Anfang des Verses erwünscht war, — davon wollen wir ganz absehen. Ich bemerke nur nebenbei, dass v. d. Recke da, wo er entsprechende dänische Verse erörtert,[1] mit keinem Gedanken auf die Möglichkeit schwebender Betonung verfällt. Dass in den Versen

Anende Hjertet stræber
At smeltes i din sang

das Wort *anende* den unverkümmerten ersten Ictus auf seiner Stammsilbe trägt, steht ihm und Thortsen, den er citiert, über allem Zweifel: nur die Frage, ob man diess nun als 'dactylisch-trochäischen' oder als 'choriambischen' Rhythmus zu fassen habe, wird auf drei Seiten abgehandelt. Für den Augenblick wollen wir einmal annehmen, in derartigen deutschen Versen sei schwebende Betonung am Platze.

Was für Schlüsse dürfen wir daraus ziehn? Ist es richtig, wenn z. B. Bartsch Unters. ü. d. Nibld. S. 125 sagt: „Diese 'schwebende Betonung' haben wir bereits an vielen Stellen [im Nibld.] hervorgehoben: sie hat sich in der deutschen Poesie bis heute erhalten"? Sollen wir glauben, hinter dieser modernen Vortragsweise stehe eine alte Tradition?! Das ist eine der grössten Unwahrscheinlichkeiten, die die deutsche Verslehre auf ihrem geduldigen Rücken mit sich geschleppt hat! Meine Gründe sind folgende.

Erstens. Die schwebende Betonung ist ein herd- und heimatloses Geschöpf. Man kann auf keine Landschaft hinweisen, in der sie zu Hause ist, auf keinen Stand, der sie beim Versvortrage handhabt. Es heisst immer nur: 'bei gutem Vortrag', 'bei sorgfältiger Declamation' muss hier geschwebt werden. Und sieht man sich dann in der Wirklichkeit um, so muss man ernstlich zweifeln, ob dieser gute Vortrag eine körperliche Existenz hat. Man sieht, dass die Theorie nicht aus der Praxis geschöpft ist, sondern dass sie mit ihren Forderungen von aussen an die Praxis herantritt.[2]

---

[1] Principerne etc. I, 143 ff., II, 5 ff. Die II, 13 ff. besprochenen Verse zeigen, in wie viel reicheren Rhythmen, als der deutsche Leser sie verträgt, die dänische Kunstdichtung schwelgt. Ihr waren kein Opitz und Consorten bescheert!

[2] Wenn Schmeckebier (zur Verskunst Otfrieds S. 7, deutsche Verslehre

Zweitens. Unter dem Namen 'schwebende Betonung' schaaren sich die verschiedenartigsten physiologisch-akustischen Erscheinungen zusammen. Neuerdings hat Seemüller Zs. f. d. öst. Gymn. 40 (1889) S. 781 f. eine Definition der schw. Bet. gegeben, wonach die Versöhnung zwischen Versictus und Sprachaccent nicht dadurch eintreten soll, dass die exspiratorische Abstufung der Silben überhaupt aufgehoben wird: die Tonstärke vielmehr werde gar nicht angetastet, der Ausgleich erfolge auf chromatischem Wege: die sprachlich schwächere Silbe, die in den guten Taktteil treten muss, erhalte höheren tonischen Accent. Nun ist doch immerhin Tonhöhe nicht so ohne weiteres ein Aequivalent für Tonstärke, und die Durchbrechung der Taktgrenze, die Seemüller an Stelle der Taktüberfüllung setzen will, wird durch diese chromatische Beigabe nur sehr leise verschleiert. Aber was das entscheidende ist: mögen Seemüller und viele oder wenige mit ihm die schwebende Betonung sich in dieser Weise zurechtlegen, die schwebende Betonung ist es deshalb doch nicht; sie herrscht nicht, soweit die deutsche Zunge klingt. Ich als Alemanne z. B. habe schon darum keinen Teil an ihr, weil ich die Endsilbe ohnediess höher spreche als die haupttonige Paenultima; für mich ist Seemüllers Recept unbrauchbar. — Und wenn man nun herumfragt, wie denn der und jener die schwebende Betonung hervorbringt, so erhält man von jedem wieder eine neue Antwort. Woher diese Mannigfaltigkeit? Die schwebende Betonung gehört, wie ich erfahre, in manchen Schulen zum Pensum des Deutschunterrichts. Nun wird der gewissenhafte Lehrer, der über die Materie vorzutragen hat, das flüchtige, schwer zu fassende Ding in irgend einer Weise festhalten und systematisieren. Das Ergebnis ist: so viele Deutschlehrer, so viele schwebende Betonungen. — — Im Ernste: nichts beweist deutlicher, dass die schwebende Betonung keinen Stammbaum hat und keine Geschichte, als dieser volständige Mangel an Race und Charakter. Diese ungreifbare Nebelhaftigkeit verrät die Erscheinung, welche moderner Kunsttheorie ihr Dasein verdankt.

Drittens. In engem Zusammenhang mit dem vorigen: die

S. 30) die schwebende Betonung auch in der Prosa zu finden meint, so confundiert er zwei verschiedne Erscheinungen. Für das was die Metrik schwebende Betonung nennt, ist gerade bezeichnend, dass die Forderungen der natürlichen Rede hintangesetzt werden.

schwebende Betonung ist durchaus unvolkstümlich. Das Kinderlied zeigt bisweilen leichte Verstösse gegen den natürlichen Satzton, seltener Wortton (s. o. S. 5; u. S. 92); aber dieses nicht-Farbe-bekennen, dieses Vertuschen der Tonversetzung, — davon lässt es sich, soweit meine Erfahrung reicht, nichts träumen. Und auch in der schriftdeutschen Dichtung: jemehr sich etwas dem volkstümlichen Tone nähert, desto schroffer wird es alles schwebende ablehnen. Man nehme die folgenden Verse:

Dort unten an dem Rheine
da ist ein Berg bekannt,
der trägt ein guten Weine,
Rüdesheimer genannt . . .

die drei ersten Verse sind gut jambisch, der vierte Vers weicht aus: er wäre so recht nach dem Herzen der schwebenden Betonung. Und dennoch — müsste der nicht unrettbar von metrischer Doctrin durchsäuert sein, der hier nicht den Mut fände, *Rüdesheimer* mit zwei fröhlichen Starktönen zu sprechen und dem zweiten Verstakte drei Silben zuzumuten? Was aber im volkstümlichen Vortrage keinen Boden hat, bei dem darf man füglich zweifeln, ob es wirklich seit einem Jahrtausend unsern Versbau beherrscht.

Viertens. Was unsern modernen Jamben- und Trochäenversen die schwebende Betonung zum Bedürfniss macht, das existiert nicht für den deutschen Vers, solange er sich ein- und dreisilbige Taktfüllung erlaubt. Nehmen wir das vorige Beispiel! *Sterben ist nichts* soll in einem jambischen Verse untergebracht werden. Dem Dichter wie dem Leser, setzen wir voraus, ist das metrische Schema mit seinem regelmässigen auf und ab × ×́ × ×́ . . . so unverletzlich, dass er nicht wagt, einen dreisilbigen Takt | *stérben ist* | = | ×́ ◡ ◡ | einzumengen. Aber da er vor einem keck sprachwidrigen *sterbén ist níchts* gleicherweise zurückschrickt, muss er in der Tat seine Zuflucht zur Verschleierung nehmen. — Anders in der Dichtung mit ein- und dreisilbiger Taktfüllung. Hier kann eine derartige Silbengruppe von der Form ×́ × × ×́ vom Dichter auf drei Verstakte verteilt werden ⏑́ | ×̀ × | ×́. Ein Zwang ist also für den Dichter von vornherein nicht vorhanden: ist er der schwebenden Betonung abgeneigt, so kann er sie vermeiden. Dass aber diese Abneigung im 12./13. Jh. bestand, müssen die Anhänger der schwebenden Betonung annehmen, da man viel-

fach in einem überarbeiteten Texte die Stellen geändert findet, die in der ersten Fassung die schwebende Betonung zu fordern scheinen.[1]) — Ausserdem kennt diese Dichtung den Taktrhythmus | ⨯́ ◡ ◡ | (o. S. 47). Allerdings ist er bei manchen Dichtern as a rule an die sprachliche Bedingung geknüpft, dass die zweite und dritte Silbe kurz sind. Aber man wird zugeben: wenn nun einmal diese Bedingung nicht zutraf, wie z. B. in dem Verse *het iemen geseit Etzeln*, so musste doch die dreisilbige Taktfüllung dem Dichter wie dem Leser ungleich näher liegen, als es bei unserm nhd. Beispiel der Fall war. Die Scansion *het íemen geséit Étzèln* ergab in keiner Weise eine rhythmische Figur, die aus dem Rahmen der übrigen Verse herausfiel, wie diess bei seinem *stérben ist níchts* der Fall sein würde. Der Tonfall war derselbe wie in dem Verse *do súohte der hérre Díetrìch*: nur das Verhältniss des Tonfalls zum sprachlichen Stoffe war ein andres. — Auch von dieser Seite betrachtet erscheint die Uebertragung der modernen schwebenden Betonung auf den altdeutschen Vers sehr fragwürdig.

Fünftens. Wir besitzen wenigstens éin directes Zeugniss gegen die schwebende Betonung im altdeutschen Verse. Es wird von demselben Otfried geboten, mit dem man so übel umgesprungen war. Wilmanns' Verdienst ist es, wiederholt darauf hingewiesen zu haben (Zs. f. d. A. 27, 134; altd. Reimvers S. 64 f.).[2]) Dass in dem Verse *er zálta bi hìu si es flízùn* die natürliche Betonung von *zalta* verschleiert werden sollte und dennoch *zal-* den Accentstrich erhielt, ist nicht glaublich. Dazu kommt die Beobachtung, die sich bei andern Gedichten wiederholen liesse: dass fast in all den vermeintlichen Fällen schwebender Betonung eine von Haus aus schwachtonige Silbe die Stammsilbe ihres halben Tones beraubt, während man dies naturgemäss vielmehr den starktonigen Silben zutrauen sollte. Wenn Seemüller a. a. O. S. 1022 auch diesen Zeugnissen nicht glauben will, so treibt er die Anhänglichkeit an die schwebende Betonung doch etwas zu weit.

Zum Schluss noch eine allgemeinere Erwägung! Setzen wir den Fall, es gebe ein umfangreiches mhd. Gedicht, in welchem nur

---

[1]) Schon Simrock hat eine derartige Erscheinung beobachtet, s. Nib. str. S. 27.

[2]) Dennoch lässt Wilmanns an andern Stellen schw. Bet. zu, wie er auch z. B. bei Walther ausgiebigen Gebrauch von ihr macht.

éin Vers gegen Lachmanns strengste Regeln über die Taktfüllung verstiesse, — so zwar, dass jede Emendation aus irgend einem Grunde ausgeschlossen wäre. Dieser Vers soll beispielsweise lauten

die hiezen mich willekomen sîn.

Wie ist nun dieser éine Ausnahmefall zu beurteilen? Sollen wir das exceptionelle darin erblicken, dass in einem einzigen Falle der Dichter sich eine schwerere Taktfüllung | *híezen mich* | erlaubte? oder aber darin, dass er in einem einzigen Falle eine Verschleierung des Sprachtones zuliess? Eine Ausnahme, eine Art von Verstoss bleibt es so oder so. Es fragt sich nur, ob es gegen die gewöhnliche Versform oder gegen die gewöhnliche Sprachform verstösst.

Man sollte denken, die Berechtigung zu dieser Frage sei unanfechtbar. Aber die bisherige Praxis der Metriker leugnet diese Berechtigung. In allen Fällen dieser Art hat man schwebende Betonung als den einzigen Ausweg hingestellt. Immer musste die Sprache die klügere sein und nachgeben. Dass vielleicht das anomale an solchen Fällen auf Rechnung des Metrums, nicht der Sprache zu setzen sei, das wurde als ganz undenkbar vorausgesetzt! Wohl führte die germanische Verslehre von jeher den Wahlspruch Accent! in ihrem Schilde. Aber so oft sie nur leicht ins Gedränge kam, erfolgte allgemeiner Abfall: der edle Wahlspruch verkehrte sich eilends in sein Gegenteil, wo irgend eine schwere Taktfüllung sich zeigte.

Auch wenn an das Alter und die Macht der schwebenden Betonung kein Zweifel sich heranwagen dürfte, selbst dann bliebe es durchaus fraglich, ob in Fällen wie dem obigen immer und jederzeit das Metrum den natürlichen Sprachton despotisieren darf. Da ich, und wie mir scheint nicht ohne gute Gründe, an die schwebende Betonung als vor-Opitz'sches Phänomen nicht glaube, fällt die Fragestellung für mich weg: der Sprache bleibt ihr Recht unverkümmert; ich lese ohne schweben noch verschleiern:

die híezen mich wíllekómen s'în.

Ein directes Verpflanzen des Haupttones von einer Silbe auf die andre wird zahllosen altdeutschen Versen nicht abzusprechen sein. Selbstverständlich kann der Austausch nur zwischen zwei natürlich starktonigen Silben eintreten. Also einen Otfriedvers wie *unwírdig filu harto* lesen wir, wie der Ictus es andeutet, mit verschobenem Accent; aber auch hier ohne Verschleierung. Ebenso

Nib. 2298, 3. *Híldebránt der áltè Wolfhárten vállen sách.* — Ob man in derartigen Fällen eher zu Tonversetzung oder zu schwerer Taktfüllung greifen soll, muss für jeden Dichter besonders entschieden werden.

Jedenfalls dürfen auch diese Verse uns nicht hindern, die Icten bestimmt hervorzuheben. In der starken Ausprägung der Hebungen liegt die Kraft und der Character des deutschen Verses; sie vor allem macht das germanische Element unsers Versbaues aus. Wir erweisen unsern alten Versen einen schlechten Dienst, wenn wir dieses ihr Lebensgesetz bei jeder Gelegenheit einer secundären Regel aufopfern. Unsre moderne Verskunst hat Bahnen betreten, die ihr zu eng sind, in denen sie sich nicht frei ausleben kann. Die schwebende Betonung wird ihr als Heilmittel von der metrischen Theorie angeboten. Zieht man es nicht vor, die Verse als ausdrucksvolle Prosa zu sprechen, so mag man von diesem Heilmittel immerhin Gebrauch machen. Diess um so unbedenklicher, als der Versictus, der gute Taktteil, zugleich mit der strengen Taktmessung, für den neuern Versvortrag seine einstige entscheidende Bedeutung verloren hat.

V.

Unter den ältesten Minneliedern, die uns erhalten sind, fallen eine Anzahl Strophen durch einen eigenartig volkstümlichen zugleich und altertümlichen Ton auf.[1]) Nicht nur in ihrem Inhalt und Stil liegt diess begründet sondern auch in ihrer metrischen Form.

Drei der Liedchen, welche Dietmar von Aist zugeschrieben sind (MF. 37, 4; 37, 18; 39, 18), einige der namenlosen Strophen und endlich die Kürenberglieder zeigen den dipodischen Bau des Vierhebungsverses in einer Reinheit, wie er seit der stabreimenden Zeit kaum in einem andern Denkmale altdeutscher Dichtung zu Tage tritt.

Am unbedingtesten gilt diess von jenem reizvollen Vorboten der Tagelieder MF. 39, 18, Bartsch Liederdichter S. 5 o. Wir müssen uns an die Ueberlieferung halten. Lachmanns Emendation in MF. verdeckt den dipodischen Bau, indem sie mit dem Verbot von mehrsilbigem Auftakt und schwerer Taktfüllung an das Lied herantritt. In beiden Beziehungen ist diese altertümlichere Technik viel freier als die spätere höfische Lyrik. Von dem Einfall Beckers, das Liedchen 'daktylisch' zu misshandeln (wobei mehr als die Hälfte der Verse einem deutschen Ohre nahezu unverständlich wird) darf ich wohl ganz absehn (s. der alth. Minnesang S. 94). Dem Unbefangenen muss es unerklärlich sein, dass die Lesung dieser kleinen Romanze so viel mühsame Ueberlegung veranlasste, und dass man in ihrer Ueberlieferung mit Gewalt grobe Verderbnisse finden wollte.

---

[1]) Vgl. u. a. Scherer, Deutsche Studien II, 1 ff.; Lehfeld, Beitr. 2, 371 f.; R. M. Meyer, Zs. f. d. A. 29, 127: die Strophe MF. 35, 32 würde ich weder nach Stil noch Versmass zu dem volksliederartigen rechnen, wohl aber MF. 39, 18, vgl. Paul, Beitr. 2, 466.

Es ist eines der eclatantesten Beispiele, wie man über der starren Handhabung äusserlicher Regeln dem eignen Vers- und Sprachgefühl, ohne welches doch in der Metrik kein sichrer Schritt möglich ist, jedes leiseste Mitsprechen untersagte! Ich setze das Liedchen in seinem dipodischen Tonfalle her:

Sláfest du frìedel zíerè?
wan wécket uns lèider schierė
ein vógellìn so wól getàn:
daz ist der línden àn daz zwi gegàn.

Ich wás vil sànfte entsláfèn,
nu rúefestu kìnt wáfèn:
líeb ane lèit mac níht gesìn,
swaz du gebíutest daz lèiste ich min friundìn.

Dìu fróuwe begùnde wéinèn:
du rìtest hínnen und làst mich éinèn.
wenne wílt du wìder hér zuo mìr?
owé du fǜerest mine frö̀ide sant dìr!

Nach meiner Ansicht treten also die Schlusszeilen nicht aus dem Rahmen des Vierhebungsverses (oder hier eher: Zweihebungsverses) heraus: sie füllen ihn nur mit bewegtern Rhythmen (vgl. o. S. 73 f.).

In den beiden Strophen MF. 37, 4; 37, 18 sind einige Zeilen, die man als dipodische beanstanden kann. *Ich erkós mir sèlbe éinen màn, owé wan lànt si mír min lìep* setzen die nicht nachdrucksvollen *einen* und *mir* in den zweiten Hauptictus. *So wól dir sùmerwúnnè, so réhte mìnneclích getàn* geben dem stärkeren Compositionsgliede den Nebenictus, dem schwächern den Hauptictus. Aber gerade diese Erscheinung wird von den Gesetzen der Dipodie auch sonst nicht unbedingt ausgeschlossen. Aus der deutschen Stabreimdichtung lässt sich nur der Vers Musp. 37 *dia wérolt-réhtwìson* anführen, in welchem *werolt-* zwar die erste Haupthebung trägt aber wegen des mangelnden Stabreimes sich dem zweiten Compositionsgliede unterordnen muss (vgl. Vetter, germ. All.-poesie S. 49); ähnlich im ae. Andreas 120. *eðelrice*: *he is on riht cyning.* Genauer stimmt zu unserm Falle der altnordische Vers Fâf. 8³. *mínom feþr-munom.* Vor allem aber lässt sich derartiges aus den lebenden volkstümlichen Versen belegen; vgl. in dem oben S. 10 angeführten Spruche *mùtigéiss*, in dem Beitr. 13,

130 citierten *junk-fráue, gòlld–wíde.* Ich glaube daher nicht, dass jene Verse dipodische Messung verbieten. — Der eine Schlussvers *jo engérte ich ir dekèines trútes nìet* überschreitet wieder nicht das Mass des gewöhnlichen Kurzverses. Die beiden Zeilen *als ist der linden ir loup, jarlanc truobent mir ouch* müssen stumpf (dreihebig) sein. Die erste von ihnen möchte ich am liebsten mit dem ersten Ictus auf *linden* sprechen: tragen wir so vor

So wól dir sùmerwúnnè! daz vógelsanc ìst gesúndèn,
als ist der líndèn ir lóup,

so wird die metrische Aehnlichkeit mit dem Ljóþaháttrhelming, auf welche R. M. Meyer mhd. Strophenbau S. 79 aufmerksam macht, vollkommen.

Von den namenlosen Liedern zeichnet sich das zweistrophige MF. 4, 35, Bartsch 291 u. durch rein dipodischen Tonfall aus. Die zweiten Halbverse sind mit Bartsch stumpf, nicht mit MF. voll zu lesen.

In der Strophe *Wære diu werlt alliu min* (MF. 3, 7) möchte man einen Fall von wirklichem Taktwechsel erblicken. Die beiden ersten Zeilen haben unverkennbar steigend-dipodischen Rhythmus: ` ´ ` ´ (vgl. o. S. 2). Dann schlägt es um in die gewöhnliche Dipodie: *dés wolt ìh mih dárbèn* u. s. w.

Doch wir wenden uns zu dem von Kürenberc! Wir schränken die Betrachtung auf das zweite Versmass, auf die achtzeiligen Strophen ein.

Vor allem müssen wir uns verständigen, welche Stellung wir zur Ueberlieferung einnehmen.

Seitdem im Jahre 1827 Wilhelm Wackernagel 'Kiurenbergii carmina' in critischer Herstellung herausgegeben hat, stand es seinen Nachfolgern fest, dass uns ein entstellter Text vorliegt, und dass mehr oder minder weit gehende Emendationen von nöten sind. Nur Simrock, im Anhange zu Vollmöllers 'Kürenberg und die Nibelungen' 1874, macht eine Ausnahme: wenn er, in überlegenem dichterischem Feingefühle und in Achtung vor dem Tatsächlichen, sich bemüht, auffallende Erscheinungen durch Heranziehn von Analoga zu erklären, anstatt sie durch souveräne Aenderungen aus der Welt zu schaffen, so verdient er wahrlich nicht den Hohn, mit welchem Bartsch Germ. 19, 356 ihn überschüttet!

Des Inhalts wegen bedarf nur éine Stelle einer ganz unbedeutenden Correctur: *in weiz wiech ir gevalle* für . . *wies* . . der

Hs. C. Die übrigen Aenderungen[1]) in MF. und bei Bartsch geschahen aus metrischen Gründen. Die Veranlassung war eine dreifache.

1) Zu leichte Taktfüllung erblickte man in den Versen (ich citiere hier nach Bartsch): 25. *des gehazze;* 47. *wip vil schœne;* 51. *der tunkel sterne; der birget sich;*

2) Zu schwere Taktfüllung (bzw. Auftakt) in den Versen: 18. *alder ich geniete mich sin;* 19. *min ros, min isengewant;* 26. *jo enwas ich niht ein eber wilde;* 42. *die gelieb wellen gerne sin;* 50. *wan minnestu einen bœsen;*

3) Eine Hebung zu viel oder zu wenig in den Versen: 26. *so sprach daz wip;* 29. *als der rose an dem dorne tuot;* 28. *und ich gedenke an dich;* 48. *lieb unde leit;* 58. *mir wart nie wip als liep.*

Wie die erste und zweite Gruppe dieser 'Verderbnisse' zu beurteilen sind, ist nach unserm vorausgehnden Abschnitte leicht einzusehn. Diese Verse verraten sich aufs deutlichste als Producte jener ältern, frühmhd. Verskunst: *des gehàzze* mit dem Rhythmus ⏗ (r) × | ⏗ ×̀ ist uns keine unbekannte Form des Vierhebungsverses (o. S. 79); leichte Taktfüllungen wie in *der túnkèl stérnè,* also Widersprüche gegen eine Regel der spätern mhd. Verskunst (o. S. 67), begegneten uns in den Gedichten mit altertümlicherm Versbau in Fülle; die schweren Taktfüllungen und mehrsilbigen Auftakte endlich lässt sich nun einmal diese vorclassische Dichtung, auch die Lyrik, nicht nehmen.[2]) Nicht unhistorisch sondern antihistorisch wäre es, diese vernehmbaren Zeugen einer frühern Entwicklungsstufe zum Schweigen zu bringen und das Bild des Werdens und Geschehens in unsrer Ueberlieferung zu zerstören. Wir halten also in diesen beiden Fällen ein Verlassen des überlieferten Textes nicht für berechtigt. Wenn Wilmanns, Unters. z. mhd. Metrik S. 88, die Entstehung dieser Gedichte um 1190 ansetzt und bemerkt: „Jedenfalls enthalten die Lieder, die in der Kürenbergs-wîse gedichtet sind, nichts, was uns zwänge sie für älter zu halten", so muss er notwendig die Clausel beifügen: „nachdem wir alles altertümliche ihrer Form durch Emendation abgestreift haben". Es ist in der That misslich, aus dem Versmasse die Altersbestimmung zu

---

[1]) Wenn wir von den nicht notwendigen Aenderungen der Verse 11. *vil lieb wünne,* 30. *und gewinnet daz herze* absehn.

[2]) Vgl. Saran, Hartmann von Aue als Lyriker (1889) S. 3.

holen, wenn man vorher das Versmass nach den Regeln einer bestimmten Periode zurechtgeschnitten hat! Uebrigens sprechen hier die Reime schon laut genug — vgl. Bartsch, Unts. S. 355 f.

Schwieriger fällt die Entscheidung über jene dritte Gruppe von Versen, in welchen man Verderbniss annahm.

Ist es denkbar, dass die entsprechenden Glieder verschiedner Strophen nicht durchweg gleiche Hebungszahl hatten? dass also die Form dieser Strophe nicht bis ins einzelne genau fixiert war?

Wenn wir die Kürenberges wîse als die eigenste Erfindung eines Einzelnen fassen in dem Sinne, wie Pfeiffer-Bartsch es taten, so werden wir mit Nein antworten müssen. Anders stellt sich die Sache, wenn wir z. B. mit Lachmann und andern glauben, dass diese Strophe die vorherrschende Form der Volkslieder im zwölften Jahrhundert war.

Welches ist die Entstehung der Kürenbergsweise?

Ueber einen Teil der Erklärungsversuche orientiert Wilmanns a. a. O. S. 82 ff.

Entscheidend ist zunächst die Frage, ob man den Halbvers unsrer Strophe als dreitaktig oder als viertaktig fasst. Jacob Grimm und Uhland[1]) sahen in der Kurzzeile einen dreihebigen, in der Langzeile einen sechshebigen Vers. Heute ist wohl nur éine Stimme darüber, dass sich die Strophe aus acht vierhebigen bzw. viertaktigen Gliedern zusammensetzt, deren letzter Takt teilweise, nach bekannter Regel, durch eine Pause gefüllt wird. Für die geschichtliche Herleitung der Strophe ist diese Auffassung von höchster Bedeutung.

So haben denn auch Holtzmann[2]) und Simrock, die ziemlich gleichzeitig und unabhängig von einander diese neue Auffassung der Strophe begründeten, die Kurzzeile für den altheimischen Vierhebungsvers erklärt. Für die zweiten Halbverse mit nur drei gesprochenen Hebungen erkannten sie das Gegenstück in zahlreichen Allitterationsversen (Holtzmann S. 79, Simrock S. 46 ff.). Seit Möller wissen wir nun, dass diese stumpfen Stabreimverse in weitestem Umfange anzusetzen sind, und dass sie nicht eine Art von Licenz bilden. Simrock irrt, wenn er S. 73 meint, dass von den vier Langversen der Nibelungenstrophe „nur der letzte der

[1]) J. Grimm, lat. Ged. S. XXXIX; Uhlands Schriften I 357 ff.
[2]) Untersuchungen über das Nibelungenlied (1854) S. 71 ff.

alten epischen Langzeile noch völlig entspricht". Nicht der stumpfe Halbvers an und für sich ist eine jüngere Erscheinung als der klingende und volle, sondern nur seine consequente Durchführung als zweite Vershälfte. Dass diese stumpfen Vierhebungsverse auch in der Reimpaardichtung des elften und zwölften Jahrhunderts sehr verbreitet sind, haben wir im vorigen Abschnitt gesehn.

Die Verbindung der vier Langverse zur Strophe bringt Simrock richtig in Zusammenhang mit der altnordischen Fornyrþalagstrophe. Er irrt darin, dass er unstrophische Form des Epos für das primäre hält und die Strophe erst gleichzeitig mit dem Christentum in die germanische Poesie eindringen lässt. Auch wer Möllers Versuche, im Beowulf, im Hildebrandslied und Muspilli strophische Form durchzuführen, nicht billigt, wird doch zu der Annahme neigen, dass die vierzeilige epische Strophe einst nicht bloss auf skandinavischem Boden heimisch war.

Die Holtzmann-Simrock'sche Erklärung der Nibelungenstrophe kann sich dem plausibelsten an die Seite stellen, das die deutsche Verslehre ihr eigen nennt. Dass sie viele Vorzüge besitzt, räumt ihr auch Wilmanns a. a. O. S. 83 gerne ein: aber mit plötzlicher Wendung kehrt er sich gegen sie: „Kein Besonnener wird es wagen mit Simrock die Jahrhunderte zu überfliegen und diese Strophe, die erst mit den Liedern Kürenbergs und den Nibelungen auftritt, an eine längst verschollene Kunstform anzuknüpfen." Diess überrascht — umsomehr als Wilmanns selber ein Jahr vorher die Möglichkeit offen gelassen hatte, dass der frühmhd. Vers unmittelbar auf die allitterierende Langzeile zurückgehe (der altd. Reimvers S. 144). Warum muss denn nun plötzlich mit dem Stabreime selbst auch alles andre der Stabreimdichtung längst verschollen sein?

Wie wenig die vor-Otfried'sche Technik ans Verschellen dachte, haben wir oben an verschiednen Stellen gesehn. Dass drei Jahrhunderte nach Otfried eine Strophe auftaucht, die den Vierhebungsvers auch in seiner stumpfen (dreihebigen) Form kennt, und die den Langvers als Einheit noch straffer hält als Otfried, das kann uns in keiner Weise befremden.

Wilmanns lässt, nach Lachmanns Vorgang aber viel verwegener als dieser, den Nibelungenvers aus dem 'romanischen Zehnsilber' entsprungen sein. Dieser soll ursprünglich den Rhythmus ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑, ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ gehabt haben; die Deutschen sollen ihn

zu dem Rhythmus ⏗ ⏘ _ ⏗ ⏘ | _ ⏗ ⏘ _ ⏗ umgebildet haben. Wenn wir nun das Nibelungenlied aufschlagen, so sind wir einigermassen enttäuscht, diesem Rhythmus durch ganze Strophen hin kein einzig mal zu begegnen! Aber Wilmanns klärt uns auf: im Nibelungenliede „war der Vers in seinem innern Bau von den gewöhnlichen deutschen Versen nicht mehr unterschieden". Davon sind wir allerdings überzeugt! Aber wir ziehn vor, einen Vers, der sich von den gewöhnlichen deutschen Versen nicht unterscheidet, für einen gewöhnlichen deutschen Vers zu halten. Wilmanns' Experiment erinnert sehr an das Messer ohne Klinge, dem der Griff fehlt.

Dass über die Entstehung der Strophe die Wilmanns'sche Herleitung uns jede Auskunft versagt, bemerke ich nebenbei.

— Der germanische Kurzvers, achtmal wiederholt, die 16 Takte nach dipodischem, 32 Takte nach monopodischem Masse — dieses altehrwürdige Strophenmass, das in der volkstümlichen Ueberlieferung zu keiner Zeit ausgestorben ist, betritt in der Kürenberges wîse den Boden der Schriftlitteratur.

Aber nicht jede achtzeilige Strophe, nicht alle Fortsetzungen der alten epischen Vísa sind gleichbedeutend mit der Kürenbergsweise. Zwei Züge vor allem sind es, welche die letztere in ihrer Eigenart charakterisieren.

Erstens: die Einheit des Langverses ist aufs entschiedenste festgehalten dadurch, dass die Langzeilen, nicht die Kurzzeilen unter sich reimen, sowie dadurch, dass die beiden Vershälften in der Regel rhythmisch differenziert sind.

Zweitens: während in der Stabreimdichtung die einzelnen Kurzverse der Strophe in mehr oder minder freiem Belieben stumpf, klingend, voll ausgehn konnten, ist diese Freiheit in der Nibelungenstrophe eingeschränkt; s. die Anmerkung bei Möller S. 172.

Wie weit geht diese Einschränkung? Ist sie eine vollkommene oder ist noch ein Stück Freiheit übrig geblieben?

Diess der Gegenstand unsrer folgenden Betrachtung! —

Wir sahn vorhin, dass einige Zeilen in den Strophen des Kürenbergers, so wie sie überliefert sind, nicht die zu erwartende Zahl von Hebungen, d. h. nicht die zu erwartenden Versschlüsse zeigen. Wir legten uns die Frage vor, ob wir das Recht hätten, hier nivellierend einzugreifen. Jetzt können wir diese Frage verneinen.

Wenn der regellose Zustand den Ausgangspunct dieser Strophenform bildet, und wenn die ältesten Denkmäler in dieser Strophenform noch ein Stück von jener Regellosigkeit an sich tragen, so ist uns der Weg klar vorgezeichnet: wir haben das regelwidrige im Lichte der Entwicklung zu betrachten. Die Metrik ermächtigt uns hier nicht, die Ueberlieferung Lügen zu strafen; die Metrik muss sich bequemen von der Ueberlieferung zu lernen.

Wir sehn uns also dahin geführt, die Ueberlieferung zu nehmen, wie wir sie haben.

Aber noch stehn wir nicht am Ende der Schwierigkeiten. Wie haben wir den Text zu lesen? Die Frage beantwortet sich hier nicht so von selbst. Um nur éinen Punct zu berühren: Simrock-Holtzmann lesen *dáz ích gewéinè*, die meisten andern *daz ích geweínè* u. ä. Wir bedürften eines Criteriums aus der Dichtung selbst heraus, um für diese Zweifelfälle einen Anhalt zu haben.

Ein solches Criterium glaubte R. Becker alth. Minnesang S. 51 ff. gefunden zu haben: das Syncopegesetz, welches Bartsch für den letzten Nibelungenhalbvers nachgewiesen hatte, sollte in weiterm Umfange von den Kürenbergliedern befolgt werden. Allein auch hier ein Apparat von Emendationen und zum Schluss eine Art der Versmessung, dass einen diese herrliche Poesie dauert! Ich kann mich daher diesem Verfahren nicht anschliessen.

Sehn wir, ob unsre Lieder an dem dipodischen Bau teilnehmen, den wir an jenen andern kleinen Gedichten gewahrt hatten!

Wir finden zunächst, dass die ersten Halbverse gut dipodisch sind (12. ist natürlich zu lesen *eines hü'bschèn ríttèrs*): Bedenken erregt nur 45. *daz machent lugenære*; sollte zu lesen sein *dáz màchent lúgenæ̀re?* Ich halte diese Scansion nicht für unmöglich aber auch nicht für nötig: die Endung *-ære* nimmt ihrer Betonung nach eine Sonderstellung ein; sie vergleicht sich den zweiten Compositionsgliedern (vgl. den Excurs bei Möller S. 142 ff.); nach dem oben S. 92 bemerkten wird die Lesung *daz máchent lùgen'ærè* nicht abzuweisen sein.

Wenn wir nun von den zweiten Halbversen ebenfalls dipodischen Bau erwarten dürfen, so werde ich durch den einen Vers *die gelieb wellen gerne sin* insbesondere in der Annahme des volkstümlichen Masses bestärkt. Warum wählte der Dichter diese Wort-

stellung und nicht die gewöhnlichere, die in MF. bevorzugt ist *die gerne geliebe wellen sin?* Ich glaube, weil er *gelieb* und *gerne* in die beiden guten Taktteile des Verses bringen wollte, in die erste und dritte Hebung.

Haben wir es mit Dipodien zu tun, so sind die klingend ausgehenden zweiten Halbverse natürlich vierhebig zu lesen: *víl lìep wü'nnè, gewán ìch kü'ndè* u. s. f. Die Messung *gewán ich kü'ndè* u. dgl. wäre mit dem 4/4 Takt unverträglich. So sind denn auch diese Halbzeilen noch vollwertige Vertreter des Vierhebungsverses; der Zusammenhang mit dem Nationalverse ist noch lebendig (vgl. o. S. 65, u. S. 113). Dass die leichten Taktfüllungen, wie sie bei dieser Scansion entstehn, dem Dichter nicht fremd sind, verbürgen uns die Verse *der túnkèl stérnè, der bírgèt sich, wíp vìl schœ'nè,* bei welchen die Messung nicht zweifelhaft sein kann. In den Versen 23. *vor dinèm béttè, 27. in mínèm hémedè* möchte ich mit Holtzmann gegen Simrock die erste Hebung nicht auf die Präp. legen; wohl aber *án èiner zínnè,* da der unbestimmte Artikel sich dem Accente der vorausgehenden Präp. unterordnet.

Der Gegensatz dieser gedehnten, ruhigern Rhythmen im zweiten Halbverse zu den bewegtern im ersten Halbvers bildet einen der Hauptreize dieser Lieder.

Zu diesen klingenden zweiten Halbzeilen gesellt sich in dem schönen Verse 29. *als der róse àn dem dórne tùot* eine unverkennbar volle: der Vers leidet unter der Verkürzung, welche die Herausgeber vorgenommen haben. Ferner führt uns der dipodische Bau dazu, folgende Halbzeilen als voll anzuerkennen: *ál ùz der ménigìn, álròt gúldìn.* Mit der allgemein angenommenen Verstrennung

53. *so la du diniu ougen gen* *an einen andern man*

kann ich mich nicht befreunden; besser scheint mir

so lá du dìniu óugèn *gén an èinen ándern màn:*

dann haben wir einen weitern Fall mit vollem zweitem Halbvers.

Auch in der Beurteilung der Schlussverse muss ich von der herrschenden Auffassung abgehn. Zunächst haben wir in *só spràch daz wíp* eine sicher dreihebige Zeile. Ferner wäre 14. *nie fro werden sit* ein schlechter vierhebiger Vers (Bartsch sieht sich auch hier nach einer Emendation um, Unts. S. 358): ich glaube,

wir müssen lesen *nie fró wèrden sít.* Durchgeführt ist also die Vierhebigkeit der Schlusszeile jedenfalls nicht. Wenn wir nun in der herkömmlichen Weise lesen *íemer dárbènde sín, vil mánigen trúrigen múot, ez íst den líutèn gelích, und flóug in ándèriu lánt* u. s. w., so haben wir ein auffallendes Durchbrechen der Dipodie. Es ist mir nicht glaublich, dass durch die sieben ersten Zeilen einer Strophe der $^4/_4$ Takt herrschen soll wie im heutigen Volksliede, um mit der achten Zeile in störender Weise verdrängt zu werden. Ich lese auch diese letzten Zeilen nach der Vorschrift des dipodischen Masses; also: *úlder ìch geníete mich sìn, íemer dárbènde sín, vil mánigen trùrigen múot, ez íst den líutèn gelích, und flóug in ànderiu lánt, die gelíeb wèllen gérne sìn, vil wól des wæ̀re ich geméit, des engán ìch dir níet, wíez under úns zwein ìst getán, so stét wol hòhe mín múot.* Schwerere Auftakte und Taktfüllungen, als auch sonst für die Lieder erwiesen werden (V. 18. 19. 26. 29. u. aa.), sind hiebei nicht angesetzt. Fraglich ist mir die Lesung von 58. *mir wart nie wip als liep*; wie in derselben Strophe auch 55b. *diu get noch megetin* Zweifel verursacht. — Ich glaube somit, dass nur zweimal (18. 42) der letzte Halbvers den Typus 'voll' aufweist.

Meine Ansicht über die Kürenberglieder geht also dahin: sie setzen sich aus dem germanischen Kurzverse zusammen, der in ziemlicher Reinheit den dipodischen Bau, die zwei $^4/_4$ Takte zeigt. Die strophische Form ist die altgermanische vierteilige Strophe. Die Ausgänge der einzelnen Kurzverse sind noch nicht starrer Regelmässigkeit unterworfen: die ersten Halbverse sind weit überwiegend klingend, nur viermal voll (13. 49. 54. 59), zweimal stumpf (28. 48); die zweiten Halbverse sind zwölfmal klingend, immer in der ersten Strophenhälfte; 33mal stumpf; siebenmal voll, einmal in der zweiten Halbzeile (55?), viermal in der sechsten Halbzeile (17. 29. 41. 53), zweimal in der achten Halbzeile (18. 42). — Die Kürenberges wîse ist nicht absolut identisch mit der Nibelungenstrophe; sie bezeichnet vielmehr eine Entwicklungsstufe in dieser Richtung. An Stelle der spätern Einförmigkeit ist hier von der ursprünglichen Mannigfaltigkeit noch ein Teil erhalten.

Um dieser Auffassung, die sich von der herrschenden so weit entfernt, wenigstens unvoreingenommene Prüfung zu erwirken, darf ich wohl daran erinnern, dass sie sich Schritt für Schritt aus der Betrachtung der Lieder selbst aufdrängte. Fordert man dagegen

die vollkommene metrische Uebereinstimmung zwischen Kürenberg und Nibelungen, so steht man auf dem Boden der Hypothese: kein objectives Zeugniss spricht dafür — die Ueberlieferung spricht dagegen: sollen wir die Ueberlieferung antasten, um die Hypothese zu stützen?

Der Dichter, welcher zuerst die vierzeilige Strophe in der Weise handhabte, dass die ersten Halbzeilen vorzugsweise klingenden, die zweiten vorzugsweise stumpfen Ausgang bekamen, hatte damit einen glücklichen Griff getan: er hat die Form angebahnt, die sich durch Jahrhunderte eines gedeihlichen Fortlebens erfreute. Andere Specialisierungen der alten vierzeiligen Vísa fehlen nicht. Dem ursprünglichen am nächsten stehn einige Töne Dietmars von Aist: MF. 33, 15: alle Halbverse voll, die Langverse reimend, ohne Binnenreim; MF. 35, 16: ebenso, mit Binnenreim; MF. 39, 30: Halbvers 2 und 4 klingend, die andern voll, aber in der zweiten Strophenhälfte die Kurzzeilen unter sich reimend. Sodann manches in der spätern volkstümlichen Dichtung: vgl. z. B. Böhme altd. Liederbuch No. 136 Str. 1, No. 274. 344; 355; Liederbuch der Clara Hätzlerin No. 2. 81. 92. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass schon in der Volksdichtung des 12. Jh. Schwesterformen der Nibelungenstrophe bestanden, die sich von dieser nur durch die Ausgänge der Halbverse unterschieden; die Annahme, dass das Nibelungenmass díe Strophenform der Volkslieder gewesen sei, möchte schwer zu halten sein. — Die andern epischen Strophenformen, in der Kudrun, Titurel, Walther und Hildegund, Rabenschlacht, entfernen sich weiter von dem ursprünglichen, indem teils das Mass des Vierhebungsverses, teils die Vierzahl der Strophenglieder verlassen wird.

Wenn man die Schönheit der Kürenberglieder feiert, darf das rhythmische Gewand, in welches der Inhalt sich kleidet, nicht vergessen werden. Es giebt wenig in der altdeutschen Dichtung, das an die metrische Form etwa der folgenden Strophe heranreicht:

Jo stuont ich nehtint spate   vor dinem bette,
do getorste ich dich frouwe   niwet wecken.
des gehazze   got den dinen lip,
Jo enwas ich niht ein eber wilde!   so sprach daz wip.

Der Rhythmus wäre in dieser Transscription zu veranschaulichen:

× | ×́ × ×̀ × | –́ ×̀, × | –́ –̀ | –́ ×̀;
⏑ ⏑ | –́ ×̀ × | –́ ×̀ r | –́ –̀ | –́ ×̀ r |;
| –́ ‿ × × | –́ ×̀ r | ×́ × ×̀ × | –́ r;
⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ×̀ × | –́ ×̀ r | –́ ×̀ × | –́ rr |.

Wir finden hier ein hohes Mass von rhythmischer Mannigfaltigkeit, und doch so ohne alles Gekünstelte, so völlig auf dem Boden der volkstümlichen Verskunst erwachsen, dass wir unmittelbar nachempfinden und mitgeniessen können. Wie in der fünften und der siebenten Halbzeile der Rhythmus die ausbrechende Leidenschaft malt, ist unvergleichlich. Der siebente Halbvers mit seiner schweren Taktfüllung erinnert an den im Baue fast übereinstimmenden Vers in den Nibelungen 1963, 4. *daz hábe dir ze bóteschéftè:* auch in der Dichtung, die es mit der leichten Taktfüllung viel strenger nimmt, müssen die gedrängten Rhythmen dazu dienen, die gesteigerte Erregung zu versinnlichen.[1] (Die Scansion *daz habe dír ze bóteschéftè*, die als Paradebeispiel für dreisilbigen Auftakt die altdeutschen Verslehren ziert, ist so widersinnig, dass man sich nur über ihre zähe Lebensdauer wundern kann.) Was Rudolf Hildebrand in dem schönen Aufsatze Zs. f. dtsch. Unterricht 3, 5 über einen Vers des Erlkönigs äussert: „Es ist eine Art Ueberstürzen der Wellenbewegung (die dann wieder ins Gleiche kommt), und wie diese in des Erlkönigs Ausruf ganz gut aus der ausbrechenden leidenschaftlichen Ungeduld hervorgeht, ist klar“ — das lässt sich vollkommen auf unsern Fall anwenden. Aber dem Dichter des zwölften Jahrhunderts gab seine Verskunst noch reichere rhythmische Mittel an die Hand, als Goethe sie der Ueberlieferung seines Zeitalters abgewinnen konnte.

Ich kann nicht umhin, hier noch Simrocks zu gedenken, welcher Nib. str. S. 35 f. in so liebenswürdiger und verständnissvoller Weise sich um diese Kürenbergstrophe bemüht. Die Schwierigkeit in dem Halbvers *des gehazze* verkennt er nicht. Aber eine

[1]) Ebenso in dem Verse 842, 1. *din ü'bermuot dich hát betrógen.* Aber ein Teil der Hss., hier C*, Ih., dort DIah, nehmen in gleicher Weise Anstoss an dem überfüllten Takte wie die modernen Metriker und ‘emendieren’ den Text. Vgl. u. S. 105.

Lücke anzunehmen, widerstrebt ihm auch: „die ganze Naivetät dieses Ausrufs, der wie unwillkürlich hervorbricht, gienge bei einem Zusatz verloren“. Er vergleicht sehr richtig eine Halbzeile aus den Nibelungen *ir geliche* (*was deheiniu me*, 325, 2 nach A), die, wenn sie auch nicht die ursprüngliche Lesart bietet, doch die nämliche altertümliche Versform zeigt. Simrock ahnt, dass in beiden Fällen der rhetorische Ton im Spiele ist. Aber über die Schwierigkeit, dass die Silbe *ge-* keinen Takt füllen kann, kommt er nicht hinweg (das richtige sah hier erst Jessen Zs. f. d. Phil. 2, 133); und so schliesst er mit dem Satze: „Wenn ich nun auch diese beiden schönen Zeilen, die mir richtig überliefert scheinen, mit der geltenden Metrik nicht zu vereinigen weiss, so will ich sie doch näherer Erwägung empfehlen: vielleicht findet sich noch eine andere als die von mir versuchte Auskunft“.

VI.

Karl Bartsch hat in seinen Untersuchungen über das Nibelungenlied 1865 gezeigt, dass die erhaltenen Texte von der Nibelunge Nôt Bearbeitungen eines verlorenen Originales sind. Wo die Handschriften übereinstimmen, da bieten sie uns die ursprüngliche Dichtung. Wo sie auseinander gehn, gilt es die Ursachen der Abweichung zu ermitteln. Oft können wir der einen oder andern Handschrift die originale Lesart zuerkennen. Oft aber ist diese in keinem der Texte enthalten; die Bearbeiter haben die Vorlage nach verschiednen Seiten hin geändert. Dass auch in diesen Fällen eine Herstellung der ursprünglichen Form gelingen kann, hat Bartsch durch eigne erfolgreiche Versuche erwiesen.

Wir haben es nur mit den Aenderungen formaler Art zu tun. Nicht immer waren sie ungewollt, giengen sie aus der Unaufmerksamkeit des Schreibers hervor. Vielfach verraten sich Grundsätze, nach denen eine ganze Reihe von Stellen umgeformt wurde. Die Verskunst der Bearbeiter deckt sich nicht mit der des Dichters. Die Entwicklung, welche der Nibelungentext unter den Händen der Umarbeiter durchmachte, führt von einem ältern und freiern Brauche zu einem strenger geregelten.

Bartsch suchte zu zeigen, dass die Bearbeitungen Assonanzen durch reine Reime ersetzen (Unters. S. 2 ff.); dass sie schwere Auftakte erleichtern (S. 116 ff.); dass sie Enjambement beseitigen (S. 172 f.); endlich dass sie — um Bartschs Ausdruck zu brauchen — syncopierte Senkungen ausfüllen (S. 143 ff., 224 ff.). Bartsch legte die gemeinsame Vorlage mehr als zwanzig Jahre hinter die Ueberarbeitungen zurück. Er sprach ihren Reimen und Rhythmen einen ausgeprägt archaischen Charakter zu.

Dass Bartsch sich in diesen Aufstellungen von einer richtigen Fährte zu weit führen liess, hat Paul in der klärenden Ab-

handlung im dritten Band seiner Beiträge nachgewiesen. Das Original kann nicht viel älter sein als die Redactionen. Urtext und Umarbeitungen gehören nicht eigentlich zwei verschiednen Perioden der metrischen Entwicklung an. Was den Bearbeitern anstössig war und sie zu Aenderungen veranlasste, das findet sich noch in Dichtungen des dreizehnten Jahrhunderts. Altertümlicher kann der Urtext, modernisierend die Tätigkeit der Bearbeiter nur insofern genannt werden, als die strengere Form der letztern eine jüngere Tradition hinter sich hat.

Ich glaube, dass Bartsch in zwei wichtigen Dingen das Verhältniss des ursprünglichen zu den abgeleiteten Texten verkannt hat. Wenn man seiner Untersuchung folgt, stösst man auf einen merkwürdigen Dualismus in seiner Methode.

In all den oben genannten Puncten erkennt er das Original als das unvollkommnere, unebene, unentwickelte; wogegen die Ueberarbeitungen, jede in ihrer Weise, das verfeinerte, glatte, regelrichtigere bieten.

Wo es sich dagegen um die Füllung der Verstakte und um die Form der Versausgänge handelt, — in diesen zwei Dingen ist Bartschs Verfahren wie umgewandelt. Hier ist alle Formenreinheit auf Seite des Urtextes, alle Abweichung auf Seite der einzelnen Handschriften!

Ich gebe für die Taktfüllung ein Beispiel. In Strophe 734, 1 (ich citiere hier und im folgenden immer nach dem Vulgatatext bei Bartsch) schreibt

ABDd: *do sprach der kunich Gunther* *ir recken sult von mir sagen*
Ibh: *do sprach der kunich Gunther* *ir sult von mir sagen*
C: *do sprach do Gunther* *ir recken ir sult sagen.*

Es kann kein Zweifel sein, dass die überladene Taktfüllung *ir récken súlt von mir ságen* dem Original angehörte: die erste Gruppe ist dabei stehn geblieben; die beiden andern nahmen Anstoss und haben in zwiefacher Weise geändert (bei welcher Gelegenheit in C die Veränderung des ersten Halbverses mit unterlief). Bartsch S. 161 fühlt diese Notwendigkeit, aber kann sich nicht recht entschliessen, sie einzugestehn. Ja in der Ausgabe bringt er

do sprach der künic ir recken *sult von mir sagen*

als die gemeine Lesart, obwohl wir daraus die Aenderungen nicht ableiten können. — Es wäre ein lohnender Beitrag zu einer geschichtlichen Verslehre, wenn man der Beseitigung der schweren

Taktfüllung durch die verschiedenen Redactionen nachgienge. Sicher gab in vielen Fällen überladener Takt den Anstoss zur Aenderung. Manches ist hieher zu stellen, was Bartsch S. 116 ff. als mehrsilbigen Auftakt fasst (vgl. auch o. S. 102).

Dass Bartsch in diesem Puncte nicht unbefangen sich seinen sonstigen textcritischen Grundsätzen hingeben konnte, erklärt sich leicht aus seiner metrischen Betrachtungsweise. Ihm war — wie das ja heut wohl noch die herrschende Auffassung ist — die 'einsilbige Senkung' nicht etwas gewordenes sondern etwas von allem Anfang an gegebenes. Ein Verstoss gegen die einsilbige Senkung war ihm nicht eine altertümliche Erscheinung wie unreiner Reim, vielsilbiger Auftakt, syncopierte Senkung, sondern etwas wider Sternenlauf und Schicksal, ein Verbrechen schlechtweg. Und dieses Verbrechen, da es ja nun doch einmal leider begangen war, sollte wenigstens nicht dem Dichter sondern nur den Bearbeitern aufgebürdet werden.

Entsprechend verfährt Bartsch mit den Versschlüssen. Wenn eine Halbzeile stumpfen Ausgang zeigt, während wir klingenden oder vollen erwarten, oder umgekehrt, so erledigt sich das Urteil in den Ausdrücken 'fehlerhaft, unrichtig, nachlässig'. Dass in diesen Ausweichungen etwas ursprüngliches liegen könnte, wird a limine abgewiesen. Der Urtext muss die verkörperte Norm gewesen sein. Alles Regelwidrige fällt den einzelnen Redactionen zur Last.

Bartsch spricht sich S. 163 über dieses sein Verfahren aus. Er hat soeben das Vorkommen vierhebiger Verse im zweiten und vierten Halbvers bekämpft und fährt nun fort: „Die Annahme von vier Hebungen beruht also auf einzelnen Fehlern von Hss. Sie würde, wenn zugegeben, zu bedenklichen Consequenzen führen: denn gestattete sich der Dichter eine Hebung mehr im 2. 4. (6.) Halbverse, so konnte er auch umgekehrt der achten Halbzeile mitunter eine Hebung nehmen, oder die vorderen Vershälften um eine verkürzen. Es leuchtet aber ein, dass dann jeder regelmässige Bau der Strophe aufgehoben und zerstört wird."

Ich weiss nicht, ob Bartsch diesem Raisonnement Gewicht beilegte. Es ist nicht anders, als wenn ein Kunsthistoriker sagen wollte: wenn wir in einer gotischen Kirche das Vorkommen eines Rundbogens anerkennen, so könnten ja ebenso gut auch ungekerbte

Gewölberippen, Fenster ohne Masswerk, romanische Kapitelle sich finden; und wo bliebe dann der gotische Stil?

In dieser ängstlichen Fürsorge für die Sicherheit der Strophe wird Bartsch entschuldigt durch den Umstand, dass er die bekannte Pfeiffer'sche Hypothese vertrat. Er musste für den Originaltext der Nibelungen die absolut einheitliche Strophenform postulieren. Denn wäre diese nicht vorhanden gewesen, so stand die Sache mit dem Autorrecht des Erfinders nicht mehr auf ganz festen Füssen.

Wenn wir uns bemühn, einen unbefangenen Standpunct einzunehmen, so werden wir sagen müssen: über der Taktfüllung und über den Versausgängen können nicht gerade die umgekehrten Entwicklungsgesetze gewaltet haben wie über den andern metrischen Erscheinungen. Die Entwicklung vom Original zur Bearbeitung und zur Einzelhandschrift kann nicht in dem einen Falle durchaus Verrohung, in dem andern Falle durchaus Verfeinerung gewesen sein. Da die Tätigkeit der Ueberarbeiter in der Hauptsache eine glättende, nivellierende war, dürfen wir auch hinsichtlich der Taktfüllungen und der Versschlüsse das ebenmässigere, gereinigte als die Neuerung dieser Bearbeiter betrachten. Daneben ist den Flüchtigkeiten der Schreiber als zerstörendem Factor Rechnung zu tragen. Also erheischt jeder Einzelfall eine Prüfung für sich.

Für uns kommt noch hinzu, dass wir den geschichtlichen Vorläufer der Nibelungenstrophe, die Kürenbergsweise, nicht als ein fest krystallisiertes Strophengebilde können gelten lassen. Sie hat die ursprüngliche Freiheit der Zeilenausgänge nicht völlig aufgegeben. Der Gedanke, dass auch in den Nibelungenstrophen etwas von diesem ältern Zustand nachlebe, also gleichsam die Möglichkeit rudimentärer Organe, wird uns nicht von vornherein widersinnig sein.

Lässt sich aus den Handschriften des Nibelungenliedes der Nachweis führen, dass das Original Schwankungen in der Strophenform zeigte? dass dasjenige Strophenmass, welches wir Nibelungenstrophe nennen, nicht ausnahmslos durchgeführt war? Die Lösung dieser Frage soll uns im folgenden beschäftigen.

Die ersten, ungeraden Halbverse. Ihr Normalschluss ist klingend. Daneben in grosser Zahl voll. Vgl. Bartsch S. 163 ff. Dieses eine Zugeständniss muss die Einheitlichkeit der Strophenform unter allen Umständen machen. Wir halten uns bei dieser ganz bekannten Erscheinung nicht auf.

Lässt sich auch die Form stumpf dem Originale vindicieren? Vgl. hier Bartsch S. 168; Rieger zur Kritik der Nib. S. 95 ff.; Jänicke Heldenbuch 3, LXII.

Ich finde folgende Fälle, in welchen die Lesart mit stumpfem Schlusse aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Originale stammen muss, während die andern Lesarten geändert haben, um das regelmässigere herzustellen.

85, 4. *von swannen si choment* A. *varnt* Ih.
füeren Bd. *joch riten* C (Db.).

228, 3. *swaz si na ern striten* A.
striten nach eren andB*.
iemen streit nach eren C.
striten nach (*den* D) *ern* Db.

295, 4. *do im diu gie en neben* Ih.
enhende Bdb. *an hende* AD.
so nahen C.

726, 1. *si versuohte* (*-z* Db.) *an den kunich* ADb.
dem künige BIdh.
manigen ende C.

755, 3. *Sífrít min sún* ADb.
der min sun Bd. *der sun min* Ih.; C weicht ab.

774, 4. *hey sold er immer komen* A.
komen immer (*iemer* B.) andB*.
solden wir den teilen C.

1000, 2. *ir sult ez alle helen* D.
helen glich Ih., *heln alle* and.

1041, 3. *wir müezen immer klagen* A.
klagen alle IQh., *klagen immer* and.

1123, 3. *sin wære miner niht* A. (*sy weren nimmer nit* d.)
enwer nicht minner nicht D.
wære nimmer minder Ih.
sine wære niht minner B.
wurde nimmer minre C.
sin wurde nich minne a.

1126, 1. *und wær sin tusend stunt* A.
noch tusentstunt Ih.
tusend stunde BDb., *stunden* Cd.
1133, 3. *wær er niht min mac* ABIb.
und wer erz niht min mage D (d).
unt wær er mir niht sippe C*.
1211, 1. *des antwurte da* *der kunig Gernot* b.
des antwurte da *der küene Gernot* A.
des antwurte Hagenen andB.
des antwrt Hagene *der herre Gernot* C.
do antwurte Gernot a.
wahrscheinlich aus
des antwurte do *Hagenen Gernot.*
1378, 2. *daz in niht moht geschaden* A.
enschadete ABIbh., *schadeten* d.
schaden kunde C*.
1401, 3. *daz ir mich liezet sehen* B.
schouwen DIbh.
sehen liezet and.
1417, 2. *daz im iemen muge* *ce der werlde holder sin* A.
nieman hœlder *zer welte mug. . .* l.
zer werlde holder *niemen müge sin* BM.
niemen *holder müge* (*mag* b.)
gesin (*sin* C.) and.
mug holder gesin a.
1422, 1. *do Etzel sine boten* *zuo dem rine sande* A.
zuo dem Rine *sine boten sande* B. (*sant*
Db., *potschaft sant* l.).
nu het gesant Ih.
do der künic Etzel *von im gesande* C.
1480, 3. *dar nach in siben tagen* BDb.
nahten AIh.
tagen sibenen C. (*siben* a., *nahten siben* d.
wohl auch für *sibenen*).
1586, 1. *do si nu waren chomen* *alle uf den sant* B.
chomen waren Db.
waren alle *chomen* A.
alle waren H.
wol gesunde *komen* C.

1816, 4. *nu was ouch ezens zit* ABIbh.
zite DKd. C weicht ab.
1973, 2. *die namen an den türn* A., *toren* D., *duren* b.
türnen B.
datz der porte Ih.
si namen an der stiegen (*stige* F.) C*.
1974, 1. *des huop sich vor den turn* A., *turen* Db.
dem turne B., *der selben tür* Ih.
do huop sich in der porten (*porte* C) C*.
2114, 2. *swen* (*die* Ih.) *twinge* (*twinget* N.) *durstes* (*durstens* A.) *not* ABINbdh.
swen der durste twinget D. (*nu twinget* C)
durst hy twinget a.
2279, 1. *Gunther der degen* A.
recke andB*.
vil küene C*.
2290, 2. *min* (*mine* g.) *helfe* (*gehilff* a.) *lit erslagen* ABDabg.
al min Ih.
min helfe lit erslagene C*.

Besonders unzweideutig sind Fälle wie die in Str. 1417. 1586. 1973. 1974. Die beiden letztgenannten sind auch Bartsch S. 223 unbequem: er greift zu der unwahrscheinlichen Annahme, dass das Original *türnen* oder *turne* hatte, und dass alle Hss. ausser B dieses Wort 'missverstanden'. Gegen ihn Paul Beitr. 3, 483 f.

In V. 85, 4 ist nicht zu entscheiden, ob A oder Ih die originale Lesart zeigt, welche für Bd und CDb den Anlass zur Aenderung bot.

Bisweilen stimmt C* zu einem Teile von B* in der unursprünglichen, gebesserten Lesart (z. B. in Str. 1000. 1041): das Zusammentreffen ist dann ein zufälliges, indem einfache Wortumstellung leicht zwei unabhängigen Bearbeitern einfallen konnte.

Wenn Bartsch S. 171 aufmerksam macht, dass in der Cäsur häufig Wortumstellung stattfindet, wie z. B. *nach siten kristenlichen*, sichtlich um den klingenden Versschluss zu erzielen, so lässt sich daraus doch nur folgern, dass die Tendenz auf klingenden Ausgang geht; nicht aber, dass die gemeinsame Vorlage keine Inconsequenzen gezeigt habe.

Lachmann war Anm. zu 118, 2 der Ansicht, dass zweisilbige Wörter mit kurzer Paenultima 'wenigstens in einem Teil

unserer Lieder als dritte Hebung und zu ihr gehörige Senkung stehn' können. Bekanntlich hielt er noch an der Dreihebigkeit der Halbzeilen fest, und darum weiss ich nicht, ob Bartsch jenem Ausspruch nicht zu viel unterlegt, wenn er geradezu annimmt, Lachmann wollte *kómèn*, *tágè*, *súnè* gelesen haben. Eine solche Messung wäre erst in der Zeit nach vollzogener Vocaldehnung möglich. Für diejenigen Fälle, die wir dem Urtext zuschreiben müssen, kommt sie also jedenfalls nicht in Betracht. Darauf, dass von den aufgezählten Fällen nur sechse ein einsilbiges Wort als Versschluss zeigen, alle übrigen ein zweisilbiges Wort mit kurzer Paenultima, ist kein Gewicht zu legen: leicht müsste die Liste vermehrt und dadurch das Häufigkeitsverhältniss ein wesentlich anderes werden. Es ist zu vermuten, dass das Original mehr solcher stumpfen Verse enthielt, deren ursprüngliche Form durch die Aenderungen der Bearbeiter nicht mehr durchblickt.

Die Hs. A hat, teils allein teils mit andern Hss. zusammen, am meisten von den alten Unebenheiten durchschlüpfen lassen. Die Redaction C* scheint in ihrer Beseitigung ganz consequent. Die wenigen stumpfen Cäsuren von C (vgl. 91, 2. 134, 3. vielleicht 850, 3. 2074, 1.) fallen wohl nur dem Schreiber der Hs. zur Last. In grösserer Zahl haben die verschiednen B*-hss. solche neue stumpfe Ausgänge eingeschleppt. Am meisten A: das sorglose Bewahren alter Unregelmässigkeiten und das nachlässige Einführen von neuen geht hier Hand in Hand.

Es kommen noch in Betracht die zahlreichen ersten Halbzeilen, die auf *Sifride* (*-s*, *-n*) ausgehn, in der Weise, dass *Si-* den zweiten Versictus trägt. Bartsch nimmt an, dass dem Dichter die Form *Sîfrîde* mit langer mittlerer Silbe und zwar nur diese Form geläufig war (S. 168 f.); die betr. Versschlüsse wären also regulär klingend. Man könnte dagegen einwenden, dass doch manche Bearbeiter, besonders C und J, an diesen Versschlüssen häufig Anstoss nahmen und sie änderten. Schwerlich kann diess durch die Abneigung, drei aufeinanderfolgende Takte mit je éiner Silbe zu füllen, erklärt werden. Die Möglichkeit muss offen bleiben, dass diese Ausgänge zu den andern stumpfen des Urtextes zu stellen sind, und dass sie als eine schwer wegzuschaffende Altertümlichkeit übrig blieben, gerade wie die verschiednen unreinen Reime auf *Hagene*.

Unbedenklicher scheint mir die Dehnung bei *Gunthêre*, *Giselhêre*, da hier eine Angleichung an das Adj. *hêr* vorliegen kann.

Der zweite und vierte Halbvers. Ihr gewöhnlicher Ausgang ist stumpf. Zu lösen bleibt die schwierige Frage, wie die Halbverse mit klingendem Schlusse zu beurteilen sind.

Es sind nach der gemeinen Lesart 67 Fälle, wovon 55 Paare *Hagene* oder *degene* enthalten.

Sind diese Verse mit drei oder mit vier Hebungen zu lesen? — Schon bei dem Kürenberger standen wir vor dieser Frage. Wir haben uns dort mit Holtzmann-Simrock für die vier Hebungen entschieden (o. S. 99). Aber hier im Nibelungenliede liegt die Sache nicht ganz gleich. Wir treffen Verse wie *dise degene*, *sich uz huoben*: nach der vorgerücktern Verstechnik der NN. können diese nicht anders als dreihebig gemessen werden. Ausserdem gilt für die Nibelungen nicht, was uns beim Kürenberger für die Vierhebigkeit bestimmt hatte: der dipodische Bau.

Mag auch da und dort eine Strophe in leidlich dipodischem Tonfall erklingen — es erscheint zufällig, nicht massgebend für die andern Strophen. Denn diese enthalten Verse von schroff monopodischem Bau. Jene altertümlichern Verse wie 150, 4. *die unser viande*, 158, 2. *do sah in trurende*, 1012, 3. *du list ermorderot* tragen den dritten Versictus auf einer Endsilbe, den zweiten auf der zugehörigen Stammsilbe; sie beweisen, dass schon dem Original unter allen Umständen die nicht-dipodische Messung zukam. (Ueber dieses und andre Bedenken setzt sich Brenner a. a. O. allzu leicht hinweg.)

Von dieser Seite würde nichts im Wege stehn, die klingenden zweiten Halbzeilen dreihebig zu sprechen.

Aber die Verse *troumte Kriemhilde, starc scœn und wilde, den gesten zegegene, im zœme niht ze dagene* u. aa. machen ganz den Eindruck von vierhebig-klingenden Versen; dreihebige Messung würde ihnen Gewalt antun.

Bartsch S. 163 sieht hier Fehler einzelner Hss. Er möchte die dreihebige Scansion ausnahmslos durchführen; denn sonst würde ihm, wie wir schon gesehn, die Sicherheit der Strophenform gefährdet scheinen. Aber die einfache Rechnung: 'der klingende Reim gilt für zwei Hebungen'; folglich ist der Vers *sprach aber*

Hagene gleich dem Vers *er ist ein grimmer man* nimmt sich nur auf dem Papier recht befriedigend aus. Sobald wir die Verse sprechen, hören wir den ganz verschiedenen rhythmischen Fall. Die bewussten Halbzeilen nehmen also unter allen Umständen eine Art von Sonderstellung ein. — S. 7 beruft sich Bartsch auf Volkslieder mit der nämlichen Verwendung der klingenden Schlüsse. Aber er müsste erst beweisen, dass sie wirklich nach seinen Accenten gesprochen und gesungen wurden. Simrock Nib.str. S. 36 führt ganz entsprechende Verse als Stütze seiner entgegengesetzten Ansicht auf! Und gewiss wird man ihm in der Messung

die Brü'nnlein, díe da fliessèn, die sóll mán trínkèn

beistimmen (nur vielleicht eher *díe sóll man . . .*). Bei Böhme altd. Liederbuch No. 133 ist die Melodie allerdings in diesem Rhythmus gegeben:



Aber die Endsilbe *-ken* auf dem guten Taktteil ist ein so auffallender Missklang in dem sonst rein $^4/_4$taktigen Liedchen, dass ich an der Richtigkeit der Transscription Zweifel hege. So sind auch in Neifens Büttnerliede die Verse *zúo zim wáz er kúndè, swér mír des gúndè, sin váz ích im búndè* sicher in der hier bezeichneten Weise, d. h. vierhebig, zu lesen, wie es Zarncke (NL[6]. S CXXXII Note) gegen Haupt (und Bartsch) vertritt.

So einfach, wie Bartsch wollte, ist also die Sache nicht zu erledigen. Die Vergleichung der Lesarten führt uns darauf, dass die Bearbeitungen in diesem Puncte anders dachten als das Original. Die Bearbeiter erstrebten hier wie in andern Fällen eine metrische Glättung des Urtextes in ihrem Sinne. Sie führten hier wie in den andern Fällen ihr Vorhaben nicht folgerichtig durch. Daraus erklärt sich beides: dass diese klingenden Halbzeilen fast nie von den Hss. in einheitlicher Lesart geboten werden; und dass die einen Verse nach vierhebiger, die andern nach dreihebiger Messung verlangen.

Das erstere, das Auseinandergehn der Hss., hat allerdings häufig den Grund darin, dass ein unreiner Reim des Originals wie *Hagene: gademe, degene: menege* entfernt werden sollte. Bartsch hat in diesen Fällen die Reconstruction des Urtextes versucht; er mag in der Ansetzung von Reimen wie *edele: degene* zu sehr seiner Kürenberghypothese gehuldigt haben. — An andern Stellen jedoch

erstreckt sich die Abweichung der Hss. nicht auf das Reimwort. Auch hier erschliesst Bartsch aus den Varianten das zu Grunde liegende: z. B. aus B* *niwan Hagene* und C* *wan eine Hagene* folgert er **wáne Hágenè* (1203, 1); aus B* *so sprach Hagene* und C* *sprach do Hagene* folgert er **spràch Hágenè* (2005, 1).

Dieses Verfahren ist principiell nicht unanfechtbar; vgl. Paul, Beitr. 3, 455 f. Ich glaube, in diesem Falle müssen wir gerade den umgekehrten Weg einschlagen: nicht subtrahieren sondern addieren. Das Original hatte **níwan éine Hágenè*, **só spràch do Hágenè*, und die beiden Redactionen sind durch Weglassen zu ihren Lesarten gelangt.

Allgemeiner gefasst: der Dichter mass diese klingenden Halbzeilen vierhebig; die Bearbeiter massen sie dreihebig und nahmen bisweilen Kürzungen vor, um die Dreihebigkeit deutlich zu machen. Wo sie diese Kürzung aus irgend einem Grunde unterliessen, da haben wir einerseits Verse wie *sprach aber Hagene, ruowe genamen*: sie sind neutral, passten ebensogut als vierhebige in den Urtext, wie sie als dreihebige in die Ueberarbeitungen passen; — anderseits Verse wie *müelich ze sagene, troumte Kriemhilde*: sie haben die entschieden vierhebige Form beibehalten; indem sie der von den Bearbeitern angestrebten Norm nicht angepasst wurden, stehn sie inmitten ihrer Umgebung als heterogene Trümmer eines ältern metrischen Brauches.

Indem der Dichter die bewussten Halbzeilen vierhebig mass, stand er auf dem Boden der volkstümlichen Ueberlieferung. Die Identität der Strophenglieder mit dem nationalen Vierhebungsverse ward noch empfunden. Verse wie *níht ze ságenè, náher quámèn* waren vom Standpunct dieser Verstechnik aus unmöglich. — Indem die Bearbeiter zur dreihebigen Messung dieser Verse übergehn, tun sie einen bedeutungsvollen Schritt aus der volkstümlichen Tradition heraus. Das Gefühl dafür, dass ein klingender Vierhebungsvers an die Stelle eines stumpfen treten kann, war ihnen verloren gegangen. Die Art und Weise, wie sie das Verhältniss regeln, entspricht mehr den Gesetzen der höfischen Verskunst: die Anzahl der gehobenen Silben muss vor allem innegehalten werden; es dürfen nicht Verse mit drei und mit vier Icten an der gleichen Strophenstelle wechseln. Man vergleiche damit, was Paul Beitr. 3, 442 bei Gelegenheit der unreinen Reime äussert: „in diesen Ungenauigkeiten erkannten wir nicht sowohl Zeichen des Alters

als des volksmässigen Ursprungs, in der vollkommneren Reimtechnik der Bearbeiter nicht sowohl einen erst nach der Abfassung der beiden Gedichte gemachten Fortschritt, als eine Anbequemung an die strengeren Formen der höfischen Kunst".

— Simrock war (Nibelungenstrophe S. 23 ff.) dieser Auffassung ganz nahe gekommen. Nur täuschte ihn noch der Glaube, dass die vierhebig klingenden Halbzeilen nicht bloss vor den dreihebig klingenden sondern auch vor den vierhebig stumpfen die Priorität hätten (a. a. O. S. 43). Ausserdem will er viel zu viele Verse, so wie sie jetzt vorliegen, der vierhebigen Messung unterwerfen. —

Bei weitem nicht immer lässt sich aus den vorhandenen Lesarten die ursprüngliche vierhebige Form erschliessen. Wenn z. B. die Hss. in der dreihebigen Lesart 1715, 1. *mit den mæren* B*, *mit disen mæren* C* zusammen gehn, so haben sie spontan ein Wort (etwa *balde* oder *lieben*) ausgelassen, um auf diese einfache Weise zu dem dreihebigen Verse zu gelangen: Anhalt zur Reconstruction gebricht uns hier. Es kann nicht verwundern, dass die Bearbeiter öfters auf das nämliche Heilmittel verfielen.

In den folgenden Fällen wird es möglich, der von allen Hss. veränderten Vorlage auf die Spur zu kommen.

14, 1. *ir muoter Uoten; ir lieben muoter* I.
2. *sine* (*si en* D, *si* I) *kundes* (*-in* DId) *niht besceiden baz der guoten;*
sin kunde in baz bescheiden niht der guoten A.;
* *ir lieben muoter Uoten,*
sine kúndès beschéidèn báz níht der gúotèn.

409, 1. *do wart vroun Prünhilde gesaget mit mæren* B*.
do tet man Prünhilde kunt mit mæren C*:
**do wart vroun Prünhilde kunt getan mit mæren.*

867, 2. *so guote degene; al solh degen* Ih.:
**álso gúote dégenè.*

1183, 1. *von Tronege Hagene* B*; *der herre Hagene* C*.
2. *dise degene; dise werdenn degene* a., *die chuenen degene* D.:
**von Trónegè her Hágenè: díse kü'enen* (*werden*) *dégenè.*

1203, 1. *niwan* (*niun* Ih, *wann* d) *Hagene* B*; *wan eine Hagene* C*:
2. *dem kuonen degene* AD., . *werden* . Iah., *dem degene* BCbd.:
**níwan éine Hágenè: dem wætlichen degene.*

1698, 2. *sone gerte ich niht mere hin* (Ih. *hinnen* B, *von hynnen* bd) *ze tragene* BIbdh.
so gerte ich niht mer hinnen mit mir ze tragene D.
so engerte ich innen mere niht ze tragene A.:
**sóne gérte ich mérè hinnen niht ze tragene.*

Auf diese Fassung führen die B*hss.; aber C* mit dem unrein reimenden *nu ze habene* steht vielleicht dem Originale näher.

1740, 2. *daz iu sollten gabe bringen degene* b.
gabe solden andB*.
gabe bringen solden degene C.
schölten bringen gabe degene a.:
* *dáz íu ir gábè bringen solden degene.*

1744, 2. *ich han an minem schilde so vil ze tragene* (*genuog z. tr.* Ih) B*.
. . . . *ich han vil ze tragene* C*.:
**an dem minen schilde han ich so vil ze tragene.*

1802, 2. *die zieren* (*ziern* A, *chunen* D) *degene* ABDd.
ziere degene Ibh.
vil der degene C*.:
**vil der zieren degene.*

1838, 1. *friunt Hagene* Bb., *friunt her Hagene* andB*.
nu seht her Hagene C*.:
**nu séht fríunt her Hágenè.*

1846, 1. *zehant do rief in* (*in* fehlt D) *Volker hin engegene* B*.
do sprach der videlære den Hiunen vaste nach C*.
**zehant do rief Volker den Híunèn engégenè.*

1954, 1. *sprach aber* (*do* A) *Hagene* BCIh.
so sprach Hagene D.
2. *da* (*daz* DIh) *man saget mære von eime* (*einem* B) *degene* B*.
swa man solhiu mære saget von degene C.
waz man sülcher a.:
* *so sprach aber Hagene:*
daz man solhiu mære saget von eime degene.

2005, 1. *so sprach Hagene* B*.
sprach do Hagene C*.

2. *daz ich ie gesaz in dem huse* *vor dem degene* AB.
daz ich ie gesaz *in disem gademe* Ih. Db weichen mehr ab.
daz ich vor Volkere *ie gesaz dem degene* C*.:
* *só spräch do Hágenè*
daz ich íe ín dem húsè *gesaz vor dem degene.*[1])

2025, 2. *her für mich trüege* AB., *fur mich her* Ih., *fur mich* Db.
ze gibe trüege C*.:
**ze gibe für mich trüege.*

2194, 2. *den schilt den mir vrou Gotelint* (*vrowe gotlint* A) *gap ze tragene* ADIbh.
gab vrou gotelint B.
mir gap diu marcgravinne *disen richen schilt* C*.:
**mír gap vróuwe Gótelínt* *disen ríchen schílt ze trágenè.*

2195, 1. *daz des* (*nu* Ih) *got von himele* (*dez* Ih) *ruochen* (*gerüchen* BD) *wolde* B*.
2. *daz ich schilt so guoten* *noch tragen solde*
(*daz wolde got von himele* *sprach aber Hagene*
unt het ich schilt so guoten *hie ze tragene* C*):
**daz nu got von himele* *des geruochen wolde*
daz ich schilt so guoten *hie noch tragen solde.*

2196, 1. *vil gerne ich dir wære guot* *mit minem schilde* Bb.
vil gerne wær ich dir guot A., C*.
wie gerne ich dir guot were D.
vil gerne ich dir wære *guot mit minem schilt* Ih.
2. (*ge-*) *torst ich dirn gebieten* (*bieten* BIh, *gegeben* D) *vor Kriemhilde* B*C*.
vor frawen kriemhilt Ih.:
**vil gerne ich dir wære* *guot mit minem schilde*
torst ich dirn gebieten *vor vrouwen Kriemhilde.*

2207, 2. *die zwene degene* Aa.
chuenen BDINbh.
snellen C.:
etwa **die sturmküenen degene* oder **die zwene kuenen degene.*

[1]) Diese Reconstruction ist mir wahrscheinlicher als die von Paul, Beitr. 3, 410 befürwortete (Or. = Ih.); vgl. Simrock, Nibstr. S. 28.

2343, 2. *e ich so lasterliche* *uz* (*uze* B) *einem gademe*
3. *flühe* (*entrunne* D) *meister Hildebrant* *als ir hie habt getan* B*.
2. *von eime degene*
3. *als ir habt hie getan* C., *hie* fehlt a.:
* *flü'he uz éinem gádemè*
als ír méister Híldebránt *híe hábt getán.*

Dass in diesem letzten Falle B* und C* unabhängig darauf verfielen, *flühe* an den Eingang des dritten Verses zu verpflanzen, mag beanstandet werden. Aber die höchst gezwungene Wortstellung, wie sie jetzt vorliegt, sieht ganz nach einer Aenderung aus metrischen Gründen aus. Wollten die Bearbeiter hier ihre Emendation mit möglichster Schonung der Vorlage durchführen, so lag jene Umstellung in der Tat am nächsten.

Ich knüpfe an die aufgeführten Fälle nicht den Glauben, dass der Wortlaut des Urtextes durchweg getroffen sei. Es ist uns um den Nachweis zu tun, nach welchem Princip die Hss. änderten. Die Mannigfaltigkeit der dreihebigen Verse einigt sich in dem vierhebigen Verse des Originals. Original und Umdichtungen stehn hier in einem metrischen Gegensatz; die Umdichtungen verfahren planmässig glättend in ihrem Sinne; daraus hervorgehend das Schwanken der Lesarten — für diese Sätze soll die obige Zusammenstellung beweisen. Stehn wir hier auf festem Boden, so können wir auch da, wo die Ueberlieferung sich spröde hält, die Annahme wagen: die unbedingt dreihebigen Verse sind secundär; die vierhebigen Verse können auf das Original zurückgehn; das Original kannte nur vierhebige Verse.

Keine der Redactionen war in der Wegräumung dieser vierhebigen Zeilen consequent. Als eine derartige Inconsequenz ist es auch zu beurteilen, wenn C* in ihren Plusstrophen zwei vierhebige Verse bringt. Ich glaube nicht, dass wir den Versen 1142, 5. *stifte vrou Uote*, 1911, 13. *zen herbergen azen* die vier Hebungen versagen dürfen. Die zweifellos dreihebig-klingenden Verse überwiegen auch in den Plusstrophen bedeutend. — Ich erinnere, dass Holtzmann in diesen klingenden Halbversen von C* etwas altertümliches, Rieger etwas altertümelndes, Müllenhoff etwas modernes erblickten. Wir können keiner der drei Ansichten beitreten. Als Altertümlichkeit könnte man zunächst jene zwei Ausnahms-

fälle mit vier Hebungen gelten lassen. Aber auch sie verdanken eher einer unsorgfältigen Flüchtigkeit als einer archaisierenden Liebhaberei ihr Dasein. Diess beweist ausser ihrer Vereinzelung der Umstand, dass sie mit sicher dreihebigen Zeilen gepaart sind (*von ir guote, ze dienste lazen*). In der relativen Häufigkeit der dreihebig gemessenen klingenden Verse in den C*-strophen ist allerdings etwas archaisches insofern zu finden, als ja die spätern Gedichte des Nibelungenmasses diese Verscadenz beinahe völlig ausschliessen (vgl. Dtsch. Heldenbuch 2, XXXII), und als überhaupt die Gleichstellung von

(×) | ×́ × | ×̄́×̄ | ×̀ und (×) | ×́ × | ×́ × | –́

nicht dem allgemeinen Brauche entspricht. Allein wir müssen die Abhängigkeit des Umarbeiters von seiner Vorlage bedenken. Im alten Texte fand er die klingenden Vierhebungsverse

(×) | ×́ × | ×́ × | ×̄́×̄ | ×̀

als Aequivalent für die stumpfen (×) | ×́ × | ×́ × | –́ Diese Gleichung war ihm nicht geläufig. Er kürzte die klingenden Halbzeilen, um die constante Anzahl der Hebungen zu wahren. Er gelangte so zu der Form dreihebig-klingend, und da er in dieser nichts anstössiges fand, verwandte er sie auch in seinen Zusatzstrophen. Von dem Einfluss der Vorlage aber konnte er sich nicht völlig frei machen: so entschlüpften ihm auch jene zwei Zeilen, die nach der Regel des Originals gebaut sind.

Die Ansicht Müllenhoffs (z. G. d. NN. S. 84 f.) und Bartschs (Unts. S. 8), wonach die vierhebig gemessenen klingenden Halbzeilen das specifisch moderne wären, bedarf, wenn die obige Darlegung das richtige trifft, keiner besondern Widerlegung. Ebenso klar ist, dass dreihebige Halbverse wie z. B. *sich wolde vlizan* (48, 2), wie Bartsch sie construiert hat, nie dem Urtext hätten angehören können.

Um die Schönheit der Strophe haben sich die Bearbeiter mit diesen dreihebig klingenden Versen wenig verdient gemacht. Aus dem gewohnten rhythmischen Flusse fallen diese magern, kraftlosen Zeilen in störender Weise heraus. Jedem muss diess einleuchten bei dem schönen Verse

1527, 1. *daz wázzer wás engózzèn   diu scíf verbórgèn:*
der alt-formelhafte Aufbau dieser Zeile fordert durchaus gleiche

Abstände zwischen den vier Nachdrucksgipfeln; man vergleiche

465, 1. *der sprúnc wàs ergángèn, der stéin wàs gelégen.*
1937, 1. *der schál wàs geswíftèt, der dóz wàs gelégen,*
Kudrun 801, 1. *diu búrc diu wàs zerbróchèn,*
diu stát diu wàs verbránt

und Ludwigslied 48. *sáng wàs gisúngàn, wíg wàs bigúnnàn:* — lauter prachtvolle Dipodien von ungebrochen germanischer Kraft: ´ ` ´ `, ´ ` ´ (`). So muss es auch im Originale gelautet haben entweder *diu scíf wàren verbórgèn* oder aber *diu scíf* ` *verbórgèn* mit Dreiviertelsmessung von *scif* nach altertümlicher Weise (o. S. 80): den Bearbeitern war es vorbehalten, den Aufbau zu zertrümmern. — Es ist von Interesse zu sehn, dass Platen, seinem natürlichen Gefühle folgend, sich an die Messung

gut mit meinem schilde = – ⏑ – ⏑ – ⏑
vor Chriemhilde = – – – ⏑

hält, d. h. also diese Verscadenzen um eine Silbe länger sein lässt als die der gewöhnlichen geraden Halbzeilen, was eben unsrer vierhebigen Messung entspricht ('Ueber verschiedene Gegenstände der Dichtkunst und Sprache' 1829).

Ob auch der Typus voll unter den zweiten und vierten Halbzeilen der Vorlage vertreten war, lässt sich nicht mit Bestimmtheit ausmachen. In einigen Fällen würden sich allerdings die abweichenden Lesarten am leichtesten daraus erklären, dass ein voller Vers in einen stumpfen gewandelt wurde. Vgl.

241, 1. *ir scœnez antlütze daz wart rosenrot* B*.
ez wart ir lieht (fehlt b) *antlütze vor liebe rosenrot* C*.
aus **ir scœnez antlütze wart vor liebe rosen rot.*
251, 1. *ich wil iuch* (*iu* A) *beide lazen sprach er ledec gen* B*.
ich wil iuch ledec lazen sprach der künic gen (*sten* D) C* Ih.
aus **ich wil iuch beide lazen sprach der künec ledec gen.*
291, 1. *der herre in sinem muote was des vil gemeit* B*.
do wart der degen guote der mœre vil gemeit C*.
aus **der herre in sinem muote was der mœre vil gemeit.*

Doch ist es gewagt, die Varianten in diesem Sinne auszubeuten. (Vgl. auch Simrock a. a. O. S. 37 ff.)

Aehnlich verhält es sich mit dem sechsten Halbverse. Dass neben der regelmässigen Form stumpf auch die Form voll vereinzelt dem Originale zukam, möchte man bisweilen auf Grund der Lesarten annehmen. Vgl.

83, 3. *habt ir si ie gesehen* Bd.
habet irs hie A.
uñ habt irs Ih.
4. *des sult ir mir Hagene* (*her H.* B.) *der rehten warheite jehen* BIdh.
des solt du mir Hagene hie der warheit verjehen A.
3. *ob ir si ie* (*é* C) *gesehen*
4. *habt in vremden landen des sult ir Hagene* (*balde* Db) *mir verjehen* C*.
aus * *ob ír si íe hábt geséhen*
des sult ir . . . . (s. u. s. 125).
125, 3. *der er hie so manegen zen* (*ze den* A, *ze* Idh) *Burgonden hat* B*.
der er also manigen hie ze lande hat C*.
aus **der er also manegen hie zen Búrgónden hát.*
208, 3. *do versuohten sich* (*si* AIh) *die recken* (*degen* Db) *beide deste baz* B*.
beidenthalben baz C*.
aus * *beídenthálben déste báz.*
239, 3b. *her in unser lant* B*. *in* (*in der* Db) *Burgonden lant* C*.
aus **hér in dér Burgónden lánt.*
260, 3. *wol nach sinem willen wart im diu maget bekant* (*magt cunt* Ih) B*.
al nach sinem willen (*muote* CE) *wart si im wol bekant* C*.
aus **al nach sinem willen wart im diu máget wól bekánt.*
277, 3. *daz er da für niht næme eins richen küneges lant* (fehlt b) B*.
daz er da für næme niht eines küniges lant C*.
aus **daz er da für næme níht eins ríchen kü'neges lánt.*
428, 3. *si hiez ir ze strite bringen ir gewant* A.
si hiez ir (fehlt Db) *gewinnen* (*bringen* Ih) *ze strite guot* (*vil guot* D) *gewant* BDIbh.
si hiez ir dar gewinnen (*pringē* a) *balde ir stritgewant* C*.
aus **si hiez ir ze strite bríngen bálde ir gúot gewánt.*

Es ist jedoch möglich, dass diese Reconstructionen dem Wortlaut nach das richtige treffen, und dass dennoch die betr. Verse dreihebig waren: der Dichter kann das, was wir hier als ersten Takt bezeichneten, als Auftakt gemessen haben. Dann würden die Aenderungen der Umarbeiter der Wegschaffung dieser ungewöhnlich schweren Auftakte dienen. Eine Entscheidung können wir so viel ich sehe nicht gewinnen. Bartsch lässt bei der Besprechung derartiger Fälle S. 119 ff. folgerichtiger Weise nur den letztgenannten Gesichtspunct gelten. Er kommt damit zu der Annahme, „dass die Bearbeiter in der Beseitigung zweisilbiger Auftakte bei der zweiten Hälfte der Langzeilen es strenger nahmen als bei der ersten“. Wenn er beifügt „offenbar aus dem Grunde, dass die Verschiedenheit der achten von der zweiten, vierten, sechsten Halbzeile nicht verwischt werde“ (S. 124), so ist das gerade von Bartschs Standpunct aus sonderbar: ein stumpfer Vers wird dem vollen nicht ähnlicher dadurch dass er schweren Auftakt besitzt. Vielmehr sind, wie Bartsch nicht genügend hervorhebt, die rekonstruierten Auftakte der zweiten Vershälften tatsächlich schwerer als die der ersten; sie mussten also den Bearbeitern anstössiger sein. So würden wir bei dieser Deutung der Varianten zu dem Ergebniss geführt, dass der Dichter bei den geraden Halbversen schwerere Auftakte zuliess als bei den ungeraden (vgl. Zarncke Nibl. S. CXXXII Anm.). Diess ist mir nicht eben wahrscheinlich. Von hier aus liesse es sich am ehesten rechtfertigen, dass in den betreffenden Fällen dem Originale vierhebige Verse zuzuschreiben sind, in deren Beseitigung die Redactionen auseinandergehn.

Wir wenden uns zum achten Halbverse. Seine Normalform ist voll. Es ist bekannt, dass stumpfe, dreihebige Verse von allen Handschriften in grosser Zahl geboten werden. Die Hs. A hat deren nicht weniger als etwa 220, wenn man sich genau an die Schreibung hält, und wenn man Verse wie *so scœnen nie gesach, lat werden mir bekant,* der bekannten Regel Bartschs entsprechend, mitzählt.

Lachmann hat diese A-Verse in einigen Partien des Gedichtes als zu Recht bestehend gelten lassen. Sonst aber hat man die dreihebigen Schlussverse ohne weitre Untersuchung in Bausch und

Bogen als Verderbnisse der Hss. erklärt. Bartsch S. 156 bemerkt, sie fänden sich „keinmal bei den Bearbeitungen gemeinsam, also nie auf Rechnung des Dichters kommend". Dieses 'also' ist ein psychologisches Curiosum, wenn man bedenkt, dass ein wertvoller Teil des Bartsch'schen Buches sich mit dem Nachweise beschäftigt, dass die keinmal den Bearbeitungen gemeinsamen unreinen Reime gleichwohl auf Rechnung des Dichters kommen!

Für die unbedingte Vierhebigkeit des Urtextes war Zeuge der von Kürenberc. Denn wo er die Strophe dreihebig schloss, da ward er emendiert. Für den jüngern Ursprung der dreihebigen Schlussverse zeugte der Hildebrandston. Diese Strophenform stimmt zu der Nibelungenstrophe, nur dass die letzte Halbzeile stumpf ist wie die andern zweiten Vershälften. Sie mischt sich unter die Nibelungenstrophe im Alphart, gewinnt an Raum im Ortnit und in den Wolfdietrichen[1]) und zieht sich durch alle die folgenden Jahrhunderte hin.[2]) In unsrer Ueberlieferung löst sie die Nibelungenstrophe ab; sie erscheint als die jüngere Kunstform.

Aber auch die Nibelungenstrophe mit ihrer Schlusszeile von vier Hebungen war nicht von allem Anfang an vorhanden. Sie hat eine Entwicklung durchgemacht, bis der schliessende Halbvers vierhebig sein musste. Die Kürenbergstrophen zeigen den ersten Schritt in dieser Richtung. Das Nebeneinander von dreihebigen und vierhebigen Strophenschlüssen ist nicht bloss etwas jüngeres, — es kann auch das ältere sein.

Von hier treten wir an das Nibelungenlied heran. Nicht auf das Zeugnis einzelner Hss. hin dürften wir es wagen, dem Urtexte dreihebige Schlussverse zuzuweisen. Wieder muss die Vergleichung der Varianten uns leiten. Wir sind hier günstiger gestellt als in den vorhin behandelten Fällen. In keinem andern Puncte der transscendentalen Nibelungencritik lässt sich ein so hoher Grad von Wahrscheinlichkeit erreichen.

Ich stelle eine Reihe klarer Fälle an die Spitze, um zu zeigen, in welcher Weise die Bearbeiter eingriffen, und um mein Verfahren zu rechtfertigen.

---

[1]) Vgl. Hermann Fischer, die Forschungen ü. d. Nl. S. 262 f.

[2]) S. Böhme altd. Liederbuch S. 8; Cramer, die Nib.-str. (Programm, Schlettstadt 1882).

1) 85, 4. *si sint helde hoch gemuot* A.
recken D.
si wæren hoh gemuot B., *si waren hoch gemuot* d.
si sint hoh gemuot Ih.
si sint vil hohe (*hoch* b) *gemuot* Cb.
aus **si sint hoch gemuot.*
2) 99, 4. *nie mer recke gewan* ABdb.
nimere recke gewan C.
nie kein recke me gewan D.
ich wæn ie recke me (*nie* h) *gewan* Ih.
aus **nie recke me gewan.*
3) 200, 4. *vil manech edel wip* B.
manges edeln heldes wip Ih.
vil maniger edlen frawen leib d.
vil manec wætlichez wip ADCb.
aus **vil manec edel wip.*
4) 298, 4. *komen in miniu künges lant* BIdh.
fürsten lant C.
Tenemarchen lant Db.
ze tenemarch in daz lant A.
aus **komen in miniu lant.*
5) 446, 4. *der "vrowen ubermuot. "starchen* B.
der schonen frouwen ubermuot A.
der vrouwen prunhilden ubermuot Db.
der frouwen starkiu übermuot C., *starckcher* a.
aus **der vrouwen übermuot.*
6) 792, 4. *waz der ummüezegen was* B., *unmuezziger* Dbd.
wez der unmuezzic da was Ih.
waz der da unmuozech was A.
waz der mit unmuozen was C*.
aus **waz dér unmü'ezec wás.*
7) 1255, 4. *do ir grozer ungemach* ABd.
ir groß ungemach g.
der ir vil grozer (*groß* b) *ungemach* Db.
ir grozliches ungemach Ih.
ir vil unsenftez (*vnsennfter* a) *ungemach* C*.
aus **ir grozer ungemach.*
8) 1297, 4. *gap man den gesten sint* B.
da den gesten sint b.
den gesten allen sint A.

gap man den lieben (*werdē* a) *gesten sint* (fehlt a) HIadh.
den edeln gesten sint CD.
aus **gap man den gesten sint.*

9) 1554, 4. *den vil grimmigen tot* l.
den swertgrimmigen (*swergrimigen* b) *tot* andB*.
sint den grimmigen tot C*.
aus **den grimmigen tot.*

10) 1657. 4. *uzer* (*aus* d., *uz der* Ih) *Burgonden lant* B*.
den helt von Burgonden lant C*.
aus **von Burgonden lant.*

11) 1957, 4. *lit vor* (*von* D) *in unverdienet tot* ABD. (*layder von im unverdient den tott* c.)
lit unverdienet von in tot Ih.
lit unverdienet hie tot C*.
aus **lit unverdienet tot.*

12) 2318, 4. *des gie* (*gieng* Ih) *im* (*in* IKbh) *wærliche* (*werlichen* ADKb) *not* B*.
des gie dem recken groziu not C*.
aus **des gie im groziu not.*

13) 15, 4. *daz ich sol von manne* *nimmer gewinnen deheine not* A.
daz ich sul gewinnen *von minnen nimmer kein not* I.
daz ich von mannes minne *nimmer sol* (*wil* d) *gewinnen not* Dd.
sol gewinnen nimmer not B.
rechen C.
aus **daz ich sol von minnen* *gewinnen nimmer not.*

14) 83, 3. *habt ir si ie gesehen*
4. *des sult ir mir* (*her* B) *Hagene* *der rehten warheite jehen* BIdh.
des solt du mir Hagene *hie der warheit verjehen* A.
3. *ob ir si ie* (*ê* C) *gesehen*
4. *habt in vremden landen* *des sult ir Hagene mir verjehen* (*balde* für *Hagene* Db) C*.
aus * *ob ir si ie habt gesehen* (s. o. S. 121).
des sult ir mir Hagene *der warheit verjehen.*

15) 315, 4. *des lat iu geben sicherheit* *hie* (*alhie* Ih) *der beider herren hant* B*.
der beider herren hant A.
des lat iu sicherheite *tuon der beider herren hant* C.
aus **des lat iu geben sicherheit* *der beider herren hant.*

16) 892, 4. *des wil ich sprach diu kungin* *immer hohes muotes sin* Ih.
des wil ich hohes muotes *sprach diu küneginne sin* andB*.
muoz (*sin* fehlt a) C*.
aus **des bin ich hohes muotes* *sprach diu künegin.*[1])

17) 974, 4. *do er daz gehorte* (*er–* Db) *wie liep daz Gunthere* (*-er* d., *-ern* D., *-ers* A) *was* ABDbd.
do er die red erhorte *wie liep daz Gunther(e) was* IQh.
do Gunther daz gehorte *hey wie lieb im daz was* (*was das* a) C*.
aus **do Gunther daz gehorte* *wie liep im daz was.*

18) 1042, 4. *daz wolde got sprach Kriemhilt* (*und* B) *wær iz mir selbe(r) getan* B*.
ei wolde got der ware *wær iz selber mir getan* A.
daz wolde got von himele *wær ez mir selber getan* C*.
aus **daz wolde got ez wære* *mir selber getan.*

19) 1068, 4. *daz man zebrechen muose* *den vil herlichen sarc* ADIh. (*vil* fehlt b).
do den herlichen sarc Bd.
daz man wider uf brechen *muose den herlichen sarc* C., *muest* a.
aus **daz man zebrechen muose* *den herlichen sarc.*

20) 1390, 4. *daz lop si truoc zen Hiunen* *unz an daz driuzehende jar* B*: (*dricehende* B, *drizehed* I).
si erwarp ir lop vil grozen *zen Hiunen in daz zwelfte jar* C*.
aus **daz lop si truoc zen Hiunen* *unz an daz zwelfte jar.*

21) 1392, 4, *ob im daz ouch immer* *ze leide möhte komen* A.
noch *ouch ze leide möchte komen* D.

---

[1]) Vgl. k 887. *Des lebt mein herz in freuden; so sprach di kunigein.*

von ir z. l. m. k. BMd.
ob im daz immer *mochte ze laide chomen* b.
ob im daz immer mohte *ze leid noch von ir becomen* Ih.
si gedaht ob im daz immer *noch ze leide möhte komen* C*.
aus **ob im daz noch immer* *ze leide möhte komen.*

22) 1883, 4. *nune* (*nu* d) *kundez* (*kund er* d) *sich gefüegen zware* (*zwar* d) *ninder* (*ymmer* d) *baz* Bd.
nu en kundez sich gefüegen *zware ninder in baz* A.
zwar halt nimmer anders baz D.
nu kundez sich zwar *nymmer gefuegen baz* Ih.
nune kundez sich zer werlde *zware nimmer füegen baz* C.
nu enkönd es sich ze werlde *czwar gefůgen nymmer baz* a.
aus ** nune kundez sich gefüegen* *zware nimmer baz.*

23) 1965, 4. *do brahte er in dem huse* *ir zem tode genuoc* Ih.
zum tode recken genuoc D.
der reken ze tode genuoc A.
liutes ce tode genuoc B.
er braht ir in dem gademe *zuo dem tode genuoc* C*.
aus **er brahte ir in dem huse (gademe)* *ze tode genuoc.*

24) 2226, 4. *ja wene ich got uns nicht langer* *hie zu lebene gan* b.
ja wæn uns got nicht langer N.
ja wen uns got hie langer *niht ze lebene gan* A.
ich wæn uns got nicht lenger *mer zu leben hie engan* D.
ze leben *hie nit lenger engan* Ih.
ja wen uns got von himele *niht lenger hie ce lebene gan* B.
ja wæn (*ich* a) *uns got niht langer* *nu daz leben welle lan* C*.
aus **ja wæn uns got niht langer* *ze lebene hie engan.*

In den zwölf ersten Fällen hat nur der zu bessernde letzte Halbvers die Aenderung erlitten. In den folgenden zwölf Beispielen ist die erste Zeilenhälfte in Mitleidenschaft gezogen.

Zuweilen stimmen alle Hss. der Gruppe B* unter sich überein (Fall 10. 12. 20). Dann hat schon der Autor der Redaction B*

die Dreihebigkeit beseitigt. Wo C* zu einem Teil von B* stimmt, da sind sie in einer sehr nahe liegenden Besserung zusammengetroffen wie in 3) *wætlich* für *edel*, in 8) der Einschub von *edeln.* Auch dass mitunter C* mehr Verwandtschaft hat mit einer B*-lesart als die B*-lesarten unter einander, kann nicht befremden (2. 4. 13. 16). In Fall 17 ist durch die zweisilbigen Formen von *Gunther* in einigen Hss. ein secundär dreihebiger Vers zu Stande gekommen. Aber diese Schreibungen ohne *-e-*, hier und bei andern Wörtern (*hoh* für *hohe*, *unt* für *unde*, *wer* für *wære* u. s. f.), sind nicht zu urgieren. So ist es z. B. unwahrscheinlich, dass in Fall 1 die originale Lesart in Ih erhalten ist: *hoh* ist hier als *hóhè* gemeint; dass aber der Vorlage wirklich die einsilbige Form (und damit der dreihebige Vers) zu eigen war, beweisen eben die mehrfachen Aenderungsversuche.

Secundäre Dreihebungsverse, die sich mit den erschliessbaren Dreihebungsversen des Originales keineswegs decken, begegnen häufig. Z. B. an der folgenden Stelle (2095, 4) haben wir aus den Varianten

nimmer lebende hinnen komen BD.
nimmer lebentig von hinnan komen b.
mit dem libe hinnen komen C., *mit dem leben h. k.* a.

als ursprüngliche Lesart zu erschliessen:

lebende hinnen komen.

Demgegenüber muss die Lesart von A: *nimmer hinne komen* als Entstellung des Textes von BD (hier = B*) gelten, wie auch Ih: *nimmer mer hinnen komen* eine analoge Entstellung voraussetzt.

Noch häufiger sind die Dreihebungsverse einzelner Hss., wo durch die Uebereinstimmung der übrigen für das Original ein vierhebiger Vers erwiesen wird. Die beiden Dinge gehn neben einander her: das überlegte Bessern und das unabsichtliche Verschlechtern der Vorlage. Und zwar kann nicht das Bessern ausschliesslich den Urhebern der Grundhss., das Verschlechtern ausschliesslich den Schreibern unsrer erhaltenen Hss. zugewiesen werden. Denn erstens finden sich unursprüngliche Dreihebungsverse kleinern Hss.-gruppen gemeinsam; und zweitens zeigen umgekehrt auch späte Einzelhss., wo sie mit ihrer Lesart allein stehn, richtige Vierhebungsverse (c. B. b in 1637, 4; l in 1638, 4): die Empfindung für das Versmass kann ihnen nicht gefehlt haben. Vgl. Paul a. a. O.

S. 452 „zwischen dem Verhältniss der beiden Hauptrecensionen zu einander und dem gegenseitigen Verhältniss der kleineren Gruppen und einzelnen Hss. besteht doch keine totale Verschiedenheit, sondern nur ein Gradunterschied.“ Jemehr einer Hs. an secundären Dreihebungsversen zur Last fallen, umso zweifelhafter ist es, ob diejenigen ihrer dreihebigen Verse, die mit der erschlossenen Originalform sich decken, wirklich eine Bewahrung des ursprünglichen sind; ob sie nicht erst, gleichsam tertiär, aus einem emendierten Verse verderbt sind. Wenigstens ist dieser Zweifel am Platze, wo die Dreihebigkeit durch blosses Auslassen eines Wortes entstehn konnte. So wenn b in Fall 19 die Lesart *den herlichen sarc* bietet, die wir auch dem Urtexte zuschreiben müssen: sie kann leicht erst aus der Form von D durch Weglassen von *vil* erwachsen sein. Die Entscheidung, inwieweit eine Bearbeitung mit ihren dreihebigen Schlussversen dem Originale treu geblieben ist, wird dadurch unmöglich gemacht.

Ich hoffe, die aufgeführten Fälle tragen die Beweiskraft in sich selbst. Man wird zugestehn, dass die Schwankungen der Hss. weit über das bedeutungslose Vertauschen von Synonyma, das Weglassen und Umstellen von Flickwörtern hinausgehn. Nicht minder, dass die Varianten sich aufs einfachste aus den vermuteten Urformen herleiten lassen. Die Ansetzung der dreihebigen Originalverse versteigt sich nicht zu der verwegenen Conjecturalcritik, wie Bartsch sie bei der Erschliessung assonierender Zeilen geübt hatte.

Bartsch hat auch bei den achten Halbversen häufig eine Originalform conjiciert, sie sogar bisweilen ohne weitre Umstände als gemeine Lesart in den Text gesetzt. Von den Fällen, da die Reimworte abweichen und Bartsch eine unrein reimende Vorlage vermutete, sehe ich ab. Seine übrigen Reconstructionen gründen sich auf die Annahme, dass einsilbige Bildung des zweiten Verstaktes ('syncopierte Senkung') den Anstoss erregte und die Aenderungen der Umarbeiter veranlasste. So erschliesst er 1123, 4 aus

B* *jane het es ane schulde* *niht gar Hagene gegert*
(*Hagne gar niht* A,
Hagene niht gar d)
(*ez was nit ane schulde* *daz sin hagen het bigert* Ih)
und C* *jane hete is Hagene* *ane schulde niht gegert*
die Form:

**jane het is Hagene* *niht ane schulde gegert.*

Hier und in andern Fällen könnte man einwenden, dass der oder die Bearbeiter (hier I und ABDd) in sonderbar umständlicher Weise zu Werke giengen, um zu der ausgefüllten Senkung zu gelangen. Setzen wir, wie es hier geboten ist, die Originalform als

**jane het es ane schulde* *Hagene niht gegert*

an, so erklären sich die Lesarten ungleich besser. Allein es erhebt sich ein allgemeinerer und gewichtigerer Einwand gegen Bartschs Verfahren. Paul hat Beitr. 3, 444 ff. bewiesen, dass die Abneigung der Bearbeiter gegen syncopierte Senkung nicht so weit geht, um sie zu Aenderungen der Vorlage anzutreiben. Hätte das Original die Form gehabt, welche Bartsch in den betreffenden Fällen ihm zuschreibt, so hätten sich die Umarbeiter nicht veranlasst gefunden, zum Teil mit ziemlichem Kostenaufwand die Verse umzuformen. Der weitere Vorwurf trifft Bartschs Reconstructionen, dass sie zu altertümlichen Wortformen greifen, wie sie für das NL. unerweislich sind (vgl. Paul S. 464). So z. B. aus

253, 4. *maneges guoten ritters lip* B*
vil (fehlt b) *maniges küenen ritters* (*recken* Db) *lip* C*
folgert er:
**maneges rittæres lip* (vielmehr: **maneges ritters lip*);
aus 826, 4. *vil sere zornec gemuot* B*
(*vil* Ih) *harte zornic gemuot* C, Ih., *h. tzornigkchleich gem.* a.
**vile zornic gemuot* (vielmehr: **vil zornic gemuot*);
aus 1620, 4. *lat si unze* (*biz an den* D) *morgen* *ane sorge bestan* B*
(*ane sorge* *untz morgen* I.)
man sol si ane sorge *unze morgen riten lan* C*.
**lat si ane sorge* *unze morgene stan*
(vielmehr: **lat si unze morgen* *ane sorge stan*);
aus 1640, 4. *so ich aller beste kan* B*
mit triuwen so ich beste kan C*
**so ich bezziste kan* (vielmehr: **so ich beste kan*);
aus 1699, 4. *da von so het si jamers not* B* (*iamer unde not* D)
(*gewan si grozze not* I)
des twanc si jæmerlichiu not C*
**des twanc si jameres not* (vielmehr: **des het si jamers not*);
aus 1780, 4. *unser ie(t)weders lip* B*
an zühten unser beider lip C*
**unser beidere lip* (vielmehr: **unser beider lip*);

aus 1984, 4. *niemen* (*niemand wol* Db) *gevriden kan* ADb.
gefriden niemen chan Ba.
gefriden niemen enkan CIh.
**gevriden niemenne kan* (vielmehr: **gevriden niemen kan*)
aus 2093, 4. *daz lant habt ir* (*hastu* D) *verweiset*
du unt ouch die brüeder din (*ouch* fehlt AB) B*
diz lant ist gar verweiset
von dir unt ouch den magen din (*gar* fehlt a) C*
**daz lant hast du verweiset*
unt die bruodere din
(wohl eher: **unt ouch die bruoder din*).

In andern Fällen versteht man gar nicht, wie die von Bartsch conjicierte Lesart den Redactoren anstössig sein konnte. So wenn Bartsch aus

2316, 4. *ist ouch der helt gelegen tot* B* (*bilegen* Ih)
muos ouch der degen ligen tot C
must auch ligen der degen tot a

erschliesst: **muos ouch der helet ligen tot.* Die Form *helet* wird bisweilen sogar geschrieben und ist in andern Fällen notwendig unter der Schreibung *helt* zu verstehn (Unts. S. 149); wie hätten sich in diesem Falle beide Bearbeiter gegen sie auflehnen sollen? Die Vorlage hatte hier

lac ouch der helet (degen) tot.

Oder in dem achtzehnten der oben aufgeführten Beispiele conjiciert Bartsch

daz wolde got unt wære *ez mir selber getan:*

die syncopierte Senkung konnte hier nicht Grund der Aenderung sein, da alle Hss. ausser A sie beibehalten haben. Und das Enjambement war keines von den härteren; es wird auch von Bartsch Unts. S. 172 f. nicht aufgeführt. Wesshalb also die Aenderungen der Umarbeiter?

In V. 1709, 4 sodann:

der einer mit dem lebene (*libe* A) *kom nie ze Bechelaren sit* ABDd.
deheiner mit dem lebene *kom ze Bechelaren sit* b.
der com deheiner wider *hinz Bechelæren sit* Ih.
der deheiner (*keiner* a) *nimmer mere* *kom ze* (*gein* a) *Bechelaren sit* C*

nimmt Bartsch als Urform an

**der kom deheiner* *nie ze Bechelaren sit.*

Es ist aber nicht glaublich, dass zur Ausfüllung der Senkung im ersten Halbverse solche Anstalten wären getroffen worden. Das Original lautete

der kom deheiner mere *ze Bechelaren sit.*

Es war mir hier um den Nachweis zu tun, dass auch Bartsch in vielen unsrer Fälle zur Erschliessung des Originals gedrängt ward, dass aber seine Urformen aus dem einen oder andern Grunde den Dienst versagen. Die Berechtigung zur Reconstruction und die Notwendigkeit, anders zu reconstruieren, als Bartsch es tat, erhellt hier deutlich. Gegen die von mir angesetzten Dreihebungsverse hätte wohl auch Bartsch nichts andres als die Dreihebigkeit einzuwenden gehabt.

Wir haben gesehn: das Bestreben der Umarbeiter, den zweiten Verstakt zweisilbig zu bilden, ist nur ein accessorisches Moment bei der Erklärung der Varianten. „Wir haben wol weniger eine deutlich bewusste Tendenz zur Ausfüllung anzunehmen, als eine mehr unbewusst wirkende Vorliebe", sagt Paul a. a. O. S. 463. Diese Vorliebe, welche C* in höherm Masse zu eigen ist, konnte sich geltend machen, wenn andere, stärkere Rücksichten eine Umformung des Verses erheischten. Also wenn wir nebeneinander finden 70, 4. *des gie in wærliche not* B*

des gie in endeliche not C*;

78, 4. *manegen herlichen man* B*

manigen uz erwelten man C*;

362, 4. *diu vil herliche meit* B*

diu vil minnecliche meit C*,

wobei B* die syncopierte, C* die ausgefüllte Senkung zeigt; und umgekehrt:

335, 4. *sit in grozen sorgen sin* B*

starke sorgende sin C (*inn groszenn sargen sein* a);

356, 4. *sprach diu wünneclichiu meit* B* (*minnekliche* b)

sprach diu herliche meit C*Ih;

527, 4. *mit vil grozen vreuden sint* B*

vil harte vrœlichen sint C*,

wo die Senkung in B* ausgefüllt, in C* syncopiert ist, — so ist es unstatthaft, in der ersten Gruppe die Lesart von B*, in der zweiten Gruppe die Lesart von C* für die ursprüngliche zu erklären, während dort C*, hier B* um der anstössigen Syncope willen geändert hätten. Befriedigend aber erklären sich die Ab-

weichungen, wenn wir sagen: die Vorlage hatte hier dreihebige Verse; sie lauteten etwa: 70. *des gie in harte not;* 78. *manegen küenen man;* 362. *diu vil edele meit;* 335. *in grozen sorgen sin;* 356. *sprach diu schœne meit;* 527. *vil vrœlichen sint.* Die Vierhebigkeit zu gewinnen, — diess war der Anstoss zur Aenderung. Und indem die Redactoren änderten, machte sich der Hang nach zweisilbiger Taktfüllung mehr oder minder stark geltend.

In Fällen wie dem obigen *diu vil herliche meit* — *diu vil minnecliche meit* kann das Original auch gelautet haben *diu herliche meit:* indem C* sich nach einer Besserung umsah, setzte sie zugleich das ihr metrisch mehr zusagende *minnecliche* ein; also auch hier die auszufüllende Senkung nicht der Grund der Aenderung. Das *vil* kann natürlich beiden Bearbeitern unabhängig eingefallen sein.

Ich übersehe nicht, dass ähnliche Vertauschungen von Synonyma auch an andern Stellen der Strophe vorkommen (s. Unts. S. 224 ff.). Aber sie überwiegen auffallend in der Schlusszeile. Und überdiess: können nicht die nämlichen Abweichungen an verschiednen Strophenstellen eine ganz verschiedne Erklärung verlangen? Wenn sich in 2191, 1. *daz tœt ich pillichen* B* und *daz tœt ich wol von schulden* C* gegenüberstehn, so mag ja wohl B* das ursprüngliche haben und die Lesart von C* durch freie Behandlung der Vorlage, verbunden mit der Vorliebe für ausgefüllte Senkung, veranlasst sein. Aber daraus folgt nicht, dass die entsprechenden Fälle in der achten Halbzeile nicht ihre eigne Genesis haben können.

Wären die Divergenzen bloss der Art, dass sie sich aus der mangelnden Gedächtnisstreue der Schreiber, aus dem landläufigen Unterschieben begriffsverwandter Wörter und Wörtchen erklären liessen, so wäre das Schliessen auf dreihebige Originalverse nicht erlaubt. Aber die Fälle sind zu massenhaft, die uns einen weit sichrern Anhalt gewähren. Wenn ich mir von diesen die Berechtigung geben lasse, auch in den minder marcanten Fällen dreihebige Vorlage zu vermuten, so gebe ich zu, dass jeder einzelne Fall für sich genommen nichts beweist. Mögen wir auch der reconstruierenden Phantasie die bescheidensten Grenzen ziehn und jeden Vers übergehn, der allenfalls aus inhaltlichen Gründen möchte geändert sein, so können doch in jedem einzelnen Falle die uncontrolierbaren Ursachen der Textabweichungen im Spiel gewesen sein.

Desshalb lässt sich auch unmöglich bestimmen, wie hoch die Zahl der erschliessbaren Dreihebungsverse anzusetzen ist. Nach diesen beschränkten Ansprüchen ist die folgende Zusammenstellung zu beurteilen.

(Auf die Varianten innerhalb der beiden Redactionen, insofern sie von Bedeutung sind, weise ich durch die betr. Chiffre hin. In der Ansetzung der gemeinen Lesart kann ich mich nicht immer Bartsch anschliessen. Oft ist es unerlässlich, mehrere Formen von B* aufzuführen.)

6. sit sturben si jæmerliche von zweier edelen frouwen nit AI (Bd),
si sturben jæmerliche sit von zweier frowen nit C*:
aus *sit sturben si jæmerliche von zweier frouwen nit.

15. s. o. S. 125. 26. des küenen Sivrides lip B*, den sinen wætlichen lip C*: aus *den Sivrides lip. 34. die heten grœzlichen scal B*, heten vrœlichen scal C* (D): aus *die heten grozen scal. 40. daz im die liute waren holt B*, daz si ir sune waren holt C*: aus *daz si im waren holt. 42. des engerte niht her Sivrit der vil wætliche man B*, des enwolde in do niht volgen Sifrit der wætliche man C* (D): aus *des engerte niht her S. der wætliche man. 47. des küenen Sivrides wip B*, des starken S. w. C*: aus *(daz) Sivrides wip. 49. der richen küneginne lip B*, d. jungen k. l. C (b, D): aus *der küneginne lip. 53. vil manegen hohferten man B*, v. m. übermüeten man C*: aus *vil manegen übelen man. 56. die sint mir lange bekant B*, sint mir lange wol bekant C*: aus *sint lange mir bekant. 60. vil sere weinen began B*, dar umbe weinen began C*: aus *des weinen began. 62. des wil ich iu genade mit triuwen wærlichen sagen B*, des wil ich genade iu mit triuwen immer sagen C*: aus *des wil ich iu genade mit triuwen immer sagen. 67. beide wafen und gewant B*, von dannen w. u. gew. C*: aus *wafen unt gewant. 68. urloubes er do gerte zuo den Burgonden dan B*, wie schone er urloubes gerte zen Burgonden dan C*: aus *urloubes er do gerte zen Burgonden dan. 70. s. o. S. 132. 71. ir ross in giengen ebene des küenen Sivrides man B*, ir ros diu giengen ebene des herren Sivrides man C* (b, D): aus *ir ros giengen ebene den Sivrides man. 74. do liefen in engegene vil der Guntheres man B* (c), des künic Guntheres man C*: aus *die Guntheres man. 75. mit den schilden von der

hant B*, unt ir schilde von der hant C*: aus *unt schilde von der hant. 78. s. o. S. 132. 82. mit recken hin ze hove gan B*, ze hove für den künic gan C*: aus *hin ze hove gan. 83. s. o. S. 125. 85. s. o. S. 124. 91. und gerten des mit vlize der herre loben inz began B*, unt batens in so lange unz er inz loben do began C*: aus *unt gerten des mit vlize er loben inz began. 97. Sivrit der vreisliche man B*, Sifrit der vil küene man C*: aus *Sivrit der küene man. 99. s. o. S. 124. 113. diu sulen dir undertænec sin B*, diu suln von rehte wesen din C*: aus *diu sulen wesen din. 118. jane dörften mich din zwelfe mit strite nimmer bestan B*, ja enzimt dir niht mit strite deheinen minen genoz bestan C*: aus *jane dörftest du mit strite mich nimmer bestan. 133. bedorftes in den ziten mer B*, bedorfte diu küneginne mer C* (b): aus *bedorfte si da mer. 134. im kund in dirre welte nimmer sin gewesen bas I (AD, b), daz im in dirre werlde kunde nimmer werden baz B, C: aus *im kunde in dirre werlde nimmer werden baz. 136. des muoz ich truric gestan B* (BI), des muoz ich dicke truric stan C* (b): aus *des muoz ich trurec stan. 139. leit was in wærliche daz B*, leit was in innecliche daz C*: aus *vil leit was in daz. 141. man hiez die boten balde ze hove für den künec gan B*, do brahte man si balde ze hove für den künic stan C* (b): aus *man hiez ze hove si balde für den künec gan. 144. daz wizzet uf die triuwe min B* (A), des sult ir ane zwifel sin C*: aus *des sult ir sicher sin.[1] 145. vil manec helm unde rant B*, vil manic herlicher rant C*: aus *vil manec schildes rant. 155. wart do bleich unde rot B*, wart beidiu bleich unde rot C*: aus *wart bleich unde rot. 157. ez wirdet umb iuch wol versolt B* (AI), ez sol werden wol verscholt C* (b): aus *ez wirdet wol versolt. 166. do si urloup genamen si schieden vrœliche dan B*, urloup si do namen unt fuoren vrœlichen dan C*: aus *urloup si do namen vrœliche dan (vgl. 1479, 3.). 170. do het ouch sich hie heime der künec Gunther besant B*, do heten ouch sich hie heime die drie künege besant C*: aus *do heten ouch sich hie heime die künege besant. 171. dar umbe muosen degene sider kiesen den tot B* (I), darunder muosen degene kiesn den grimmen tot D (b, C): aus *d. m. d. kiesen sit den tot. 172. Hagene von Tronege der

[1] k: des solt ir sicher sein.

muose scarmeister sin B*, Hagene der starke d. m. sc. s. C*: aus *Hagene der muose scarmeister sin. 181. Sivrit in hohem muote sach vil vrœlichen daz B*, der helt in hohem muote sach v. vr. d. C*: aus *er sach in hohem muote vil vrœlichen daz. 183. sprancte herlichen dar B*, ernante herlichen dar C* (b): aus *reit herlichen dar. 185. die zwene grimmige man B* (A), die zwene grimme starke man C* (Db): aus *die zwene grimme man. 188. des muost der künec Liudegast haben trurigen muot B*, des gewan d. k. L. einen trurigen muot C*: aus *des hete der k. L. trurigen muot. 190. der vil zierliche degen B* (I), Sifrit der uz erwelte degen C (Db): aus *Sivrit der degen. 194. vil manec wætlichez wip B*, etliches guoten recken wip C*: aus *vil maneges recken wip.

200. s. o. S. 124. 202. taten scaden da genuoc B*, taten scaden ouch genuoc C* (b): aus *taten scaden genuoc. 206. vor in vil manec ritter guot B* (I), von in vil manic ritter guot C* (manich edel ritter guot D): aus *vil manec ritter guot. 207. des wart der herre zornec unde grimmic genuoc B* (I), dar umbe wart der küene vor leide zornic genuoc C* (b): aus *des wart der herre zornec genuoc. 214. der küene Dancwart zebrach B*, b, der snelle D. z. CD: aus *Dancwart zebrach. 219. gevangen zuo dem Rine fünf hundert wætlicher man B*, zuo den Burgonden fünf h. w. m. C, ... gevangen wol funf hundert man DSb: aus *gevangen wol fünf hundert wætlicher man. 227. des küenen Sivrides hant B*, Db, des herren S. h. C: aus *diu Sivrides hant. 235. daz er den dinen magen ze Rine hete widerseit B* (AI), daz er den minen herren het ze Rine widerseit C* (b): aus *daz er den dinen hête ze Rine widerseit. 251. des bot do Liudeger die hant B*, des sichert do ir beder hant C*: aus *des buten si die hant. 253. maneges guoten ritters lip B*, vil maniges küenen ritters lip C*: aus *maneges ritters lip. 260. in daz Sigemundes lant B*, heim in sines vater lant C*, aus *in sines vater lant. 263. vil richer kleider genomen B*, guoter wæte vil genomen C*: aus *der wæte vil genomen. 264. ouch hiez si vil der vremden prüeven herlich gewant B*, da wart ouch vil der vremden bereitet herlich gewant C*: aus *man prüefte ouch vil der vremden herlich gewant. 265. ross unt herlich gewant B* (A), bediu ross unt ouch gewant C*: aus *ross unt ouch gewant. 266. die scœnen frouwen wider strit B*, vil manic juncfrowe sit C* (D): aus *die

scœnen frouwen sit. 274. vil manegem helde getan B*, vil manigem degene getan C*: aus *vil manegen getan. 278. von der Burgonden lant B* (A), uzer B. l. C*: aus *von Burgonden lant. 282. hete iht scœners gesehen B* (I), hete schœners iht gesehen C*: aus *iht scœners hete gesehen. 286. nie so scœnen gesach B* (A), so wætlichen nie gesach C* (E): aus *so scœnen nie gesach. 289. da mite wir haben gewunnen den vil zierlichen degen B*, da mite wir zeinem friwende haben den zierlichen degen C*: aus *da mite wir haben gewunnen den zierlichen degen. 294. kunt vil sciere getan B*, harte schiere kunt getan C*: aus *vil sciere kunt getan. 298. s. o. S. 124.

304. daz ist nach iuwern hulden min frou Kriemhilt getan B*, des ist ein teil frou Kriemhilt nach iuwern hulden ergan C*: aus *daz ist n. iu. h. frou Kr. getan. 315. s. o. S. 126. 318. ezn wart nie degen noch mere geurloubet baz Bd (ADb, Ih), ezn wart noch nie degenen mere geurloubet baz C*: aus = Bd. 325. da von begunde dem recken vil sere hohen der muot BDbd, da von dem edeln recken bigund hohen der muot I (A und C* weichen ab): aus *da von begunde dem recken hohen der muot. 328. darumb sit vil helde verliesen muosten den lip I, dar umbe muosen helede sit verliesen den lip and.: aus *dar umbe m. h. verliesen sit den lip. 330. dez mugt ir kunc edel der reis gern haben rat I (A), des muget ir der reise haben wærlichen rat and.: aus *des muget ir wærliche der reise haben rat. 335. s. o. S. 132. 343. daz sult ir Gunthere sagen B* (Sifrit daz solt du mir sagen A), daz sult ir mir bi zite sagen C: aus *daz sult ir mir sagen. 347. daz was ir mæzliche leit B*, des was si vro unt ouch gemeit C*: aus *des was si gemeit. 349. wiez iu edelen recken stat B, wiez iu hochgemuoten stat C: aus *wiez iu recken stat. 356. s. o. S. 132. 357. wande wir der verte han deheiner slahte rat B* (D, I), wand ich dirre verte h. d. sl. r. C: aus *wand wir han der verte deheiner slahte rat. 359. suln ze hove mit mir gan B* (A, D, I), die suln mit uns ze hove gan C*: aus *suln ze hove gan. 361. die zuo sölhem werke heten grœzlichen sin B*, die vil wercspæhen ze künste heten grozen sin C: aus *. . . . heten grozen sin. 362. s. o. S. 132. 367. den edelen juncfrouwen was von arebeiten we B* (D), den schœnen juncfrouwen tet ir arebeiten we C: aus *do was den juncfrouwen von arebeiten we. 374. daz lobte der vil küene iu froun Kriem-

hilde hant B* (b), daz lobt ir der herre mit guotem willen in die hant C: aus *daz lobete Kriemhilden der herre in die hant.

401. wie o. V. 362, 4. 406. diu mær bescheidelich sagen I (A), da von diu rehten mære sagen and. (a): aus *diu rehten mære sagen. 410. unt durch wes liebe die helde her gevaren han B*, unt durch welhe schulde d. h. h. g. h. C*: aus *unt durch wen die helde her gevaren han. 417. diu vil wætlichen wip B*, diu vil minneclichen wip C*: aus *diu vil scœnen wip. 421. min herre erlazet dich es niht B (dich sin ADba, dichs doh I), min herre erlêt dihs niht C: aus *min herre erlat dichs niht. 432. daz in da niemen ensach B* (DIb), daz in da niemen gesach C* (a): aus *daz in da niemen sach. 435. wie o. V. 362, 4. 441. Gunther der edele vil harte sorgen began B* (D, I), Gunther der vil küene harte sorgen began C (a): aus *Gunther vil harte sorgen began. 446. s. o. S. 124. 447. gebet den helden an die hant AI, g. d. recken a. d. h. and.: aus *gebet in an die hant. 455. nu sihtu wie diu vrouwe vor dir unsorclichen stat B*, nu sich wie angestliche si gein dir amme ringe stat C*: aus *nu sich wie . . diu vrouwe gein dir stat. 458. des starken Sifrides hant B*, sin vil ellenthaftiu hant C*: aus *diu Sivrides hant. 462. B* und C* beseitigen eine Assonanz; wahrscheinlich: *. . . . daz ir gewant erklanc. 480. der ich ie künde gewan B* (B, AI), der iemen künde gewan C*: aus *der künde ich gewan. 490. daz sin gespenge zebrast B*, daz sin schiltgespenge brast C*: aus *daz sin gespenge brast. 493. da er den risen vaste bant B* (A, I), da er den risen gebant B = Or. (C* weicht ab).

511. si von den anderen sciet B* (D), von den andern si do schiet C*: aus *si von den andern sciet. 512. heim zen Burgonden varn B*, zuo den Burgonden varn C*: aus *zen B. varn. 513. des küenen Giselheres man Ad, des künec Gi. m. B, des werden Guntheres man I (Db), C* weicht ab: aus *der Guntheres man. 516. ez was ir wærliche leit BDd, grœzlichen I, swere unde A (C weicht ab): aus *ez was ir harte leit. 519. daz wir von hinnen füeren ibt der Prünhilde wat B* (I), daz wir iht h. f. iuwer golt ode iuwer wat C (a): aus *daz wir iht hinne füeren der Pr. wat. 527. s. o. S. 132. 532. der bete in vriuntlichen piten BDbd, der ferte A, in der botschefte biten I (C weicht ab): aus *in vriuntlichen biten. 537. ir sult ouch unser friunde disiu mære hœren lan B*, unt ander unser friunde sol man diu mære

ouch hœren lan C*: aus *ir sult ouch u. fr. diu mære hœren lan. 539. groze hohzite han B* (A; da heime grozze hochtzit han D), vil groze hochgezite han C*: aus *groze hochzit han. 544. so wære ir hohiu minne uns ze grozem scaden komen B*, so ist uns ir hohiu minne harte schedeliche komen C*: aus *so wære uns ir hohiu minne ze grozem scaden komen. 545. daz ich sin bote wære mit mæren her in iuwer lant B* (I, b), ze boten mit den mæren daz ich iu diu tæte bekant C*: aus *ze boten mit den mæren her in iuwer lant. 546. ir dinc in beiden hohe stat B* (B), des dinc in hohen eren stat C*: aus *ir (sin) dinc in (im) hohe stat (= B). 547. des wil ich iuwer bürge sin B*, des sult ir gar an angest sin C*: aus *des sult ir sicher sin. 549. her ze Rine gesant B*, ze Rine her von im gesant C*: aus *ze Rine her gesant. 552. daz ich zer werlt ie wart geborn B* (I), daz ich danne ie wart geborn C*: aus *daz ich ie wart geborn. 553. si habent mich iu beiden mit den mæren her gesant B*, er unt diu schœne Prünhilt hant mich iu beiden gesant C*: aus *si habent mich mit den mæren iu beiden (her) gesant. 555. unde weinen benomen A (b, BId, D), unt ouch ir w. b. C*: aus *unt weinen benomen. 560. mit rehten triuwen gemant B* (A), mit grozen triuwen gemant C*: aus *mit triuwen gemant. 565. disiu starke hochgezit huop sich vil vrœlichen an B*, diu selbe groze hochgecite huop vil vr. an C*: aus *sich huop diu hochgezite vil vrœlichen an. 570. si waren vrœlich gemuot B*, si waren hoh gemuot C (a): aus *si waren hoch gemuot. 572. vil manic wætlichiu meit B* (I), vil manic minneclichiu meit C*: aus *v. m. scœniu m. 586. vil liehte stein unt gewant B* (I), die edeln stein unt daz gewant C (a): aus *die stein unt daz gewant (= a). 590. man vor vroun Prünhilde stan B*, vor den küniginnen stan C (a): aus *vor der vrouwen stan (od: *v. Pr. st.). 592. ouch kos man an ir libe da deheiner slahte trüge BDd (Ab), wan niemen an ir libe vant deh. sl. tr. I (C* weicht ab): aus *ouch kos (vant) man an ir libe deh. sl. tr. 598. gevolget güetliche sint B* (D), gevolget zühtecliche sint C*: aus *gevolget gerne sint. 599. daz ir vil bereite sit B*, daz ir bereite denne sit C*: aus *daz ir bereite sit.

601. vil maniger scœnen vrouwen lip B*, vil maniger juncvrouwen lip C*: aus *vil maneger vrouwen lip. 603. ze vreuden grœzlichen kradem B*, vil harte gr. kr. C*: aus *vil grœzlichen

kradem. 606. ich wolde niht gelouben daz B*, ich geloube müeliche daz C*: aus *ichn wil gelouben daz. 610. sol hie bi dem künige sin B*, diu sol mit uns ze hove sin C*: aus *diu sol hie mit uns sin. 611. vol hin unz an den tisch gegan BD (A, I), an ir sedel nu gegan C*: aus *ze tische nu gegan. 624. den wirt bi sinen gesten vil harte sere verdroz B*, den wirt do bi den gesten da ze wesene verdroz C*: aus *den wirt bi den gesten ze wesene verdroz. 625. an vroun Prünhilde sehen B*, an die maget dicke sehen C*: aus *an die maget sehen. 626. noch was iz beidenthalben ane nit A, noch was iz an ir beider nit andB* (C* weicht ab): aus *noch was iz ane nit. 627. alda mit Sifride gan I (D, Aabd), dan mit S. gan B, C: aus *mit Sifride gan. 641. ich sol mit minen handen nimmer rüeren iuwer kleit B*, jane sol ich nimmer rüeren mit miner hant an iuwer kleit C*: aus *jane sol nimmer rüeren min hant an iuwer kleit. 645. under krone vrœlichen stan B* (herlichen I, vgl. A), under krone lobeliche stan C*: aus *under krone stan (schone stan?). 650. daz ist mir wærliche leit B*, d. i. m. grœzliche l. C*: aus *daz ist mir harte leit. 656. swaz do Sifrit gesprach AI (B, b), do daz S. gesprach C (a): aus *daz S. do gesprach. 660. vor den küniginnen sach B*, bi den schœnen frouwen sach C (a): aus *bi den frouwen sach. 669. diu wæn immer mer erge B* (ADb, d), wæn ich immer mer erge C: aus *wæn immer mer erge. 670. sprach diu wætlichiu meit B*, spr. do d. minneclichiu meit C*: aus *sprach diu edeliu meit. 674. an vroun Prünhilde sider B*, an der küniginne sider C*: aus *an der vrouwen sider. 676. harte grœzlichen we B*, do vil gr. we C* (a): aus *vil gr. we. 680. Gunther unt diu schœniu meit B*, G. unt Prünhilt diu meit C*: aus *G. unt diu meit. 690. do ez diu vrouwe rehte ervant B* (I), do si diu mære an im ervant C*: aus *do siz an im ervant. 692. do man imz so güetlich erbot B* (I), do manz im so wol erbot C*: aus *do man ímz so wól erbót.

700. der volgete Kriemhilde dan B*, fuor mit siner frouwen dan C*: aus *fuor mit Kriemhilde dan. 702. Sigemunde dan gesant B* (I), dem künic Sigemunt gesant C*: aus *Sigemunt gesant. 704. min sun der edele Sivrit sol hie selbe künec sin BDbd (A, I), Sivrit der vil küene sol hie nu selbe voget sin C*: aus *nu sol min sun S. hie selbe künec sin. 726. diu rede mæzlichen guot B* (I), der frouwen bete niht ze guot C*: aus *diu rede

(bete) niht ze guot. 733. vil harte herlich gewant B*, v. h. zierlich gew. C*: aus *vil harte rich gewant. 746. der dinc vil hochliche stat Bbd (A, D, I), der dinc an eren hohe stat C*: aus *der dinc vil hohe stat. 752. daz hœre ich tägeliche klagen B* (I), daz hœre ich si dicke klagen C*: aus *daz hœre ich dicke klagen. 756. der hiez do geben Sifrit sinen gesten genuoc B* (d; der hiez der herre S. den gesten geben dar gnuoc I), der wart den lieben gesten gegeben volleclich genuoc C*: aus *der hiez S. den gesten geben do genuoc. 760. da zen Burgonden sin B*, da zer hochgezite sin C*: aus *da ze Wormez sin. 774. in der Burgonden lant B* (A), noch in Burgonden lant C*: aus *in Burgonden lant. 781. im kunde an lieben vriunden nimmer leider gescehen B* (D, A), ja kunde im in der werlde leider nimmer geschehen C (a): aus *im enkunde nimmer leider geschehen. 791. nie so güetlich erbot B* (A, b, BDd), nie so minneclich erbot C*: aus *so güetlich nie erbot (od: *nie so wol erbot). 792. s. o. S. 124. 793. bi den juncfrouwen stan B*, mit zühten bi den frouwen stan C*: aus *bi den frouwen stan. 794. Gunthers und Sifrides man B*, den künigen unt ir beider man C*: aus *den künigen unt ir man. 796. den lieben gesten getan B*, d. edeln g. g. C*: aus *den gesten getan. 797. mit grozer kurzwile hin B*, mit vil grozen vreuden hin C*: aus *mit grozen vreuden hin.

807. daz in der künec sagete danc B* (I), daz mans in muose sagen danc C*: aus *daz mans in sagete danc. 808. die hohgemuoten helde ze rossen komen über al B* (d. h. recken comen ze ross ü. a. I), d. h. degene z. r. k. ü. a. C (a): aus *die hohgemuoten komen zen rossen über al. 818. daz wizze wærliche sin B*, mit lobe wærliche sin C*: aus *(ie) wærliche sin. 821. do sprach diu scœne Kriemhilt so wær mir übele geschehen B* (I), d. spr. diu frouwe Kr. s. w. m. ü. g. C*: aus *do sprach Kr. so wære mir übele gescehen. 822. durch mich mit güetlichen siten B*, mit vil minneclichen siten C*: aus *mit güetlichen siten. 826. vil sere zornec gemuot B* (I), harte zornic gemuot C*: aus *vil zornec gemuot. 827. ze kirchen türre gegan B* (B; cem munster in türre gan I), türre zuo der kirchen gan C*: aus *ze kirchen türre gan. 830. des antwurte Kriemhilt entriuwen daz sol sin getan B*, entriuwen sprach do Kr. daz sol werden getan C (a): aus *entr. spr. do Kr. daz sol sin getan. 839. immer werden küniges wip B* (Bd), mit rehte werden k. w.

C: aus *ie werden küniges wip. 842. sol ich dir wesen umbereit B*, wird ich dir nimmer mer bereit C*: aus *bin ich dir umbereit. 845. ez get an Sifrides lip B* (ez get im werlich an den lip AD), ez gat Sivride an den lip C*: aus *ez get im an den lip. 852. si sprach zuo dem künige ich muoz unvrœliche stan B*, si sprach vil lieber herre von schulden muoz ich truric stan C*: aus *si sprach ich muoz von schulden unvrœliche stan. 856. mich der künic habe besant B* (b), der k. habe nach mir gesant C*: aus *der künec mich habe besant. 876. wart vil manic helt verlorn B* (I), wart vil der degene verlorn C*: aus *wart helde vil verlorn. 892. s. o. S. 126.

900. dicke umb Sifriden han B*, dick umbe minen friwent han C*: aus *dicke umbe in han. 913. so wil ich riten in den tan B*, so rite ich mit iu in den tan C*: aus *so rite ich in den tan. 914. diu iuch niht fürewise zen herbergen riten lant B* (A), die iuch urwise nach uns riten niht enlant C (a): aus *diu iuch niht f. nach uns riten lant. 920. des herren Sifrides wip B* (daz vil wunderschœne wip A), des küenen S. w. C*: aus *daz S. w. 921. des get mir wærliche not B*, daz tuot mir armen wibe not C*: aus *des get mir michel not. 924. daz tuot mir an dem herzen we BDSbd (I, A), d. t. m. inneclichen we C*: aus *daz tuot mir harte we. 931. do wart der jägere biten bi ein ander niht lanc B* (BDbd), done wart ir biten niht zen herbergen lanc C* (a): aus *done wart ir biten den jägeren niht ze lanc. 938. lief an den küenen helet sa B* (A, D; l. an Seifriden sa b), l. an d. k. recken sa C*: aus *lief an den küenen sa. 951. fuort der herre ein schœne horn B* (A), f. er ein herlichez horn C*: aus *fuort er ein schœne horn. 956. swaz er da mit ie versneit I, sw. er mit schiezen versn. C*, (and. = Or.:) *swaz er da mit versneit. 961. daz gebirge allez erdoz B*, beidiu berc unt walt erdoz C*: aus *berc unt walt erdoz. 963. den edelen jegeren do truoc B* (A), den jagtgesellen dare truoc C (a): aus *den jegeren do truoc. 971. vil sere an Sifride brach B* (I, Q), vaste an S. b. C*: aus *an Sifride brach. 974. s. o. S. 126. 981. ein helet nimmer mer begat B* (I, wen nie recke mer begat Q), ein helt nu nimmer mer begat C*: aus *nie recke (helet) mer begat. 988. die heten auf in geraten den vil ungetriwen tot Q, die uf in geraten heten den ungetriuwen tot CI, die uf in ger. heten den u. t. BDbd (A): Or. = CI. 996. die holden triutinne min BDIbd, die lieben tr. m.

AC: aus *die triutinne min. 997. ez enwart nie vrouwen leider an liebem vriunde getan B* (BDb), ez enwart nie frouwen mere an friunde leider getan C*: aus *ez enw. n. vr. leider an vriunde getan.

1006. diu vrouwe Kriemhilt ervant B* (I), sit vrou Kr. ervant C*: aus *vrou Kr. ervant. 1014. den küenen Sifriden klagen B*, den herren S. kl. C*: aus *Sifriden klagen. 1020. des gie im wærlichen not B*, des gie im grœzliche not C*: aus *des gie im michel not. 1023. sus mortlich ane getan B*, vergebne ane getan C (a): aus *sus ane getan. 1026. do was sinen liuten von grozem jame rstarke we B* (von starkem jamer vil we A), do was von grozem jamer sinen liuten allen we C*: aus *do was sinen liuten von gr. jamer we. 1031. welt ir die recken bestan B*, welt ir mit strite si bestan C*: aus *welt ir si (ie) bestan. 1034. als si umb uns gedienet han B* (siz umb mich I), als si an uns ged. h. C*: aus *als siz gedienet han. 1042. s. o. S. 126. 1067. an mir genade began B*, dise genade an mir began C*: aus *genade an mir began. 1068. s. o. S. 126. 1069. vor leide weinten si bluot I, v. l. w. do bl. AC*, BDbd = Or: *vor leide weinten bluot. 1071. vil selten vrœlichen man do Sigemunden vant B* (selden man sigemunden mer mit vroem mute vant D), vil selten wol gemuoten m. d. S. v. C*: aus *vil selten man do vroen Sigemunden vant. 1074. des sult ir ane zwifel sin Bd, das wizt uf di triwe min I, des sult ir gar an angest sin C*: aus *des sult ir sicher sin. 1085. do erz an Kriemhilde ervant B*, do er diu mære an ir ervant C*: aus *do erz an ir ervant. 1087. manic helet küene unde guot B* (A), von recken manic helet guot C (a): aus *manic helet guot.

1100. diu vil herzenlichen leit B* (A, D), ich wæn als ungefüegiu leit C*: aus *vil herzenlichiu leit. 1114. zuo vroun Kriemhilde gan D, wol zuo siner swester gan I (A, B, Od): aus *zuo Kriemhilde gan. 1120. da er die sluzzele schiere vant A, da er des hordes slüzzel vant D, C*, BIbd = Or.: da er die slüzzel vant. 1121. unz ze berge an den Rin B* (I), uf ze berge unz in den Rin C*: aus *ze berge unz an den Rin. 1123. s. o. S. 129. 1125. man gehorte nie daz wunder von guote mere gesagen B*, man gehort daz wunder von guote mere nie gesagen C (a): aus *man gehort nie wunder mere von guote gesagen. 1129. ir silber und ouch ir golt D (A), bediu ir silber und ir golt CI, Babd =

Or.: ir silber unt ir golt. 1131. lat mich den schuldigen sin B* (Id), lat mich der schuldige sin C*: aus *lat mich schuldic sin. 1146. den ir vil wætlichen lip B*, den ir vil wunneclichen lip C (a): aus *den ir vil scœnen lip. 1148. noch her daz selbe getan B* (A, Db, I), al daz selbe her getan C*: aus *daz selbe her getan. 1151. so rehte verre getan B* (vil reht williclich g. I), mit grozen triuwen getan C*: aus *rehte wol getan. 1155. fünf hundert wætlicher man B*, f. h. miner küenen man C (a): aus *f. h. miner man. 1160. an der schœnen Helchen lip B*, a. d. guoten H. l. C*: aus *an vroun Helchen lip. 1161. daz tet ir innecliche we B*, daz tet Gotlinde we C*: aus *daz tet ir harte we. 1165. den wirt si gerne komen sach B*, d. w. si niht zungerne sach C*: aus *den wirt si gerne sach. 1166. diu edele juncvrouwe sprach B*, d. süeze j. spr. C*: aus *diu juncvrouwe sprach. 1167. des herren Rüedegeres muot B*, des guoten R. m. C*: aus *den R. m. 1168. er sprach min vrou Gotelint ich tuon dirz gerne bekant B*, er sprach min liebiu frouwe daz sol werden dir bekant C (a): aus *er sprach daz sol dir vrouwe gerne sin bekant. 1176. in der witen stat zehant B*, da ze Wormez al zehant C*: aus *ze W. da zehant. 1179. vil hårte spæhe gesniten B*, wol unt spæhe gesniten C: aus *vil spæhe gesniten. 1189. des solde lon empfahen der schœnen Gotelinde man B* (d), des solde man enphahen wol den Gotelinde man C (a): aus *des solde man wol enpfahen den Gotelinde man. 1193. ouch ist disiu boteschaft mit grozen triuwen getan B*, und wizzet d. b. ist in tr. gar getan C (a): aus *ouch ist d. b. in triuwen getan. 1198. sit im sin dinc nach Helchen so rehte kumberlichen stat B* (I), sit im nach miner frouwen sin dinc so kumberlichen stat C*: aus *s. i. s. d. n. H. s. k. st.

1210. ja wirt ir dienende vil manic wætlicher man B*, ja gewinnet si ze dienste daz wizzet manigen küenen man C*: aus *ja wirt ir dienende maniger küener man. 1214. si woltenz lazen ane haz B*, daz siz liezen ane haz C*: aus *si liezenz ane haz. 1215. swaz ir leides ist getan B, sw. si l. ie gewan andB* (C* weicht ab): aus *swaz leides si gewan. 1216. vil schiere uz aller iuwer not BDbd, shier von . . I (A), uzir aller iuwer not C*: aus *uz aller iuwer not. 1217. daz hiez iu iuwer bruoder sagen B*, daz hiezen iu die künige sagen C*: aus *daz hiez iu Gunther sagen. 1228. der edele marcgrave wol sah an Kriemhilde daz

B* (B), daz sach der m. der helt niht langer do da saz C*: aus *wol sach der m. an Kr. daz. 1235. diu elliu hat betwungen sin vil ellenthaftiu hant B*, diu hat er betwungen mit siner ellenthaften hant C*: aus *diu hat betwungen sin e. h. 1237. haben vor Etzelen man B*, han ob allen sinen man C*: aus *haben ob sinen man. 1254. werden guotes mannes wip B*, werden hohes recken wip C*: aus *werden mannes wip. 1255. s. o. S. 124. 1260. mich hat der leide Hagene mines guotes ane getan B*, mich hat der mordær Hagene des minen ane gar getan C*: aus *mich hat des minen Hagene ane gar getan. 1264. des bot do vor den helden diu schœne Kriemhilt ir hant B* (Db), des bot diu küneginne vor den degenen ir hant C*: aus *des bot vor den helden diu küneginne ir hant. 1265. irn sult niht vrouwe langer hie zen Burgonden sin B (A, I, D), ine laze iuch nu niht langer h. z. B. s. C*: aus *irn sult hie niht langer zen B. s. 1271. diu mære hort do Hagene von vroun Kriemhilde sagen D, d. m. h. H. do von Kr. s. AB (b, I), . . . da von Kr. s. C*: aus *. . . . von Kriemhilde sagen. 1274. harte vrœliche sprach B*, dar zuo herliche sprach C*: aus *vil vrœliche sprach. 1275. des ich iu vrouwe sweren wil B*, des ich iu eide sweren wil C*: aus *des ich iu sweren wil. 1279. harte herlichen stat B*, mit vollen herlichen stat C*: aus *vil herlichen stat. 1285. nach vroun Kriemhilde leit B*, nach der küneginne leit C*: aus *nach Kriemhilde leit. 1286. ouch bi Etzelen sider B* (D; da nach b. E. s. I), dort bi Etzelen sider C (a): aus *bi E. sider. 1287. wol tusent wætlicher man B*, mit in wol tusent küener man C*: aus *wol tusent küener man. 1291. von guoten vriunden niht gesin B* (D, b), von lieben vr. n. g. C*: aus *von vriunden niht gesin. 1297. gap man den gesten allen sint A, den lieben g. HId, da den gesten b (a, B), den edeln gesten CD: aus *gap man den gesten sint.

1302. da getan vil lihte leit B* (getan vil grozlichiu leit I), erboten eteslichiu leit C*: aus *getan vil lihte leit. 1303. vil maneges edeln recken lip B* (A), v. m. küenen r. l. CI: aus *vil maneges recken lip. 1306. der küneginne niht ze leit B*, den schœnen frouwen n. z. l. C: aus *der vrouwen niht ze leit. 1308. die heten kleinen gemach B*, die muosin liden ungemach C (a): aus *die heten ungemach. 1311. und bat sich snellechlichen heben von dem satele dan B* (Al), si bat sich heben balde nider von

dem satele dan C*: aus *si bat sich heben balde von dem satele dan. 1312. an der Gotelinden munt Bg, an den HI, an vroun Db, an A, an der marcgravinne munt C (a): aus *an Gotelinden munt. 1322. zu bechelaren in daz lant D, in daz Rudigers lant bg, in des künec Etzeln lant Ra (AB), in daz Etzelen lant CI: aus *her in daz lant. 1329. der edeln küneginne sider Db, schœnen A, d. k. s. Ba, d. richen k. s. CHId.: aus *der küneginne sider. 1334. die waren mit im alle komen B* (Dbg), die waren gein der briute komen C*: aus *die waren alle komen. 1340. zuo den wenden vaste zugen AB (Db, HId), mit kraft unz an die wende zugen C*: aus *zuo den wenden zugen. 1347. des wart vroun Kriemhilde vil wol gehœhet der muot B* (D), des wart der küniginne ein teil gesenftet der muot C*: aus *dés wárt der vrouwen gehœhet der muot. 1348. grüezen alle Etzeln man ABg (Dlbd), gr. alle sküniges man C*: aus *grüezen alle man. 1352. vil maniges werden riters lip D (I, BAbdg), v. m. küenen recken lip C*: aus *vil maniges ritters lip. 1355. mit vroun Kriemhilde dan B*, mit der küniginne dan C*: aus *mit der vrouwen dan. 1356. dar under manic schœniu meit B* (Il, A), vil manic wætlichiu meit C* (a): aus *vil manic schœniu meit. 1358. Kriemhilde heinliche pflegen B*, der frouwen heinliche pflegen C*: aus *der heinliche pflegen. 1362. des küneges hohgezite huop sich vil vrœlichen an B*, sich huop mit grozen eren des küniges hochgeziten an C*: aus *sich huop des küneges hochgezit vil vrœlichen an. 1369. heten alle getan B* (ADb, dl), alle heten hie getan C*: aus *alle heten getan. 1374. da diu schœne Kriemhilt bi Etzeln under krone saz B* (I; . . . . under krone gesaz D), da diu frouwe Kr. b. E. u. kr. s. C*: aus *da Kr. bi Etzeln under krone saz. 1375. unz in daz hiunische lant B* (I), mit freuden in der Hiunen lant C*: aus *in der Hiunen lant. 1382. nie mit der küneginne baz B* (d, Ib), mit keiner küniginne baz C*: aus *mit künegin nie baz. 1389. nach Helchen grœzlichiu leit AId (BM, Db), nach ir frouwen groziu leit C*: aus *nach Helchen groziu leit. 1390. s. o. S. 126. 1392. s. o. S. 126. 1397. sprach daz Etzelen wip B* (spr. des edeln chuniges wip D), sprach daz jamerhafte wip C*: aus *sprach des küneges wip. 1399. an der küneginne ervant B*, an froun Kriemhilt ervant C*: aus *an Kriemhilt ervant.

1407. die guoten videlære hiez er bringen sa zehant B* (I), die Etzeln vid. hiez man br. s. z. C*: aus *man hiez die vide-

lære bringen sa zehant. 1408. harte herlich gewant B* (I), harte schiere guot gewant C: aus *harte guot gewant. 1411. an minen konemagen lit B*, an miner frouwen magen lit C*: aus *an minen magen lit. 1413. da von vil manigem degene sit wenic liebes geschach B* (I, Db), da von sit manigem degene harte leide geschach C: aus *da von vil m. d. leide sit gescach. 1424. und ouch ir beider liebez kint BIdl (ADMb), unt ouch des marcgraven kint C*: aus *und ouch ir beider kint. 1432. si suln uns durch ir herren groze willekomen sin B*, durch die Etzeln liebe si suln uns willekomen sin C*: aus *si sulen durch ir herren uns willekomen sin. 1440. uf guote triuwe (her) gesant B* (I, Db), in grozen triuwen her gesant C*: aus *uf triuwe her gesant. 1444. zuo zin minneclichen sprach B*, zuo zin güetlichen sprach C*: aus *zuo zin balde sprach. 1445. iu solde hie ze lande vil wenic leides geschehen B*, iu solde von uns degenen lützil leides geschehen C*: aus *iu solde lützel leides von uns hie geschehen. 1447. in daz Etzelen lant B*, zuo zin in der Hiunin lant C*: aus *in der Hiunen lant. 1460. ez ensi et Hagene danne iu einem widerseit B (D, Al, I), ez ensi et Hagene danne iu einem von ir widerseit C*: aus *ez ensi et H. d. iu einem widerseit. 1463. mit uns zuo miner swester varn B* (ABNd), mit uns zuo den Hiunen varn C*: aus *mit uns hinnen varn. 1473. also grœzlichiu ser B*, also gremelichiu ser C*: aus *also groziu ser. 1482. die boten Kriemhilde hiez man für Guntheren gan B*, die Etzeln videlære hiez man do ze hove gan C*: aus: man hiez die videlære für Guntheren gan. 1488. daz si se vor ir herren niwet torsten enpfan B* (ABd, I), daz si ir vor ir herren deheine torsten enpfan C*: aus *torsten niht enpfan. 1489. ouch ist es harte lützel not B*, ouch ist es keiner slahte not C*: aus *ouch ist es lützel not. 1494. in daz Etzelen lant B*, wider in der Hiunen lant C*: aus *in der Hiunen lant.

1506. beidiu wafen unt gewant B* (I), dar zuo wafen und gewant C*: aus *wafen unt gewant. 1532. harte vreislichen sneit B*, harte pitterliche sn. C*: aus *harte sere sneit. 1537. nu geloubet wærlichen daz B*, ir sult wol gelouben daz C*: aus *ir sult gelouben daz. 1538. do sageten si im rehte die reise in Etzelen lant B*, do sagten si im die reise in daz Etzelen lant C*: aus *do s. si im d. r. in Etzelen lant. 1554. s. o. S. 125. 1555. vil harte grimmeclichen er do zuo dem helde sprach B*

(B), der helt wider den recken in vil grozem zorne sprach C*: aus *der helt vil grimmeclichen wider den recken sprach. 1557. ich pin iu wærlichen holt B* (l), ich wil iu immer wesen holt C*: aus *ich bin iu immer holt. 1560. kom dem Tronegære nie B*, kom dem helt von Tronege nie C*: aus *kom dem von Tronege nie. 1566. do wart von den degenen gevraget Hagene genuoc B* (Ab), da von so muose Hagene hœren fragen genuoc C*: aus *da von so wart Hagene gevraget genuoc. 1569. des muoz ich trurende stan B, trurich gestan A (Lg) trourichlichen stan D, trauriger stan b (C* weicht im Reime ab): aus *des muoz ich trurec stan. 1573. des küenen Tronegæres hant B*, des vil küenen Hagenen hant C: aus *des küenen H. hant. 1587. wir enkomen nimmer widere in der Burgonden lant H, nimmer mere wider in d. B. lant ALg (B, Db), wir enkomen nimmer wider heim in unser lant C (a): aus *wir enkomen nimmer wider in unser lant. 1589. dar umbe ich in wolde so gerne hiut ertrenchet han BHbd, in heute so gern wold ertrenket han D, in so gerne wolte hiute ertr. h. A, in gerne hiute ertrenket wolde han CLag: aus *darumbe ich hiute in wolde so gerne ertrenket han.

1607. der helet muoz hie pürge wesen B* (D), muoz er selbe pfant hie wesen C*: aus *muoz er hie pürge wesen. 1614. er und sin gesinde schieden scedeliche dan B* (l), sit muos er schedeliche mit den sinen keren dan C*: aus *sit schiet er mit den sinen schedeliche dan. 1617. ich rate wærlichen daz B* (l), an triuwen rat ich iu daz C (a): aus *an triuwen rat ich daz. 1620. s. o. S. 130. 1629. beide hütten und gezelt B* (B, A), manic hütte und gezelt (mit abweichendem erstem Halbvers) C*: aus *hütten und gezelt. 1630. dem wurden ouch diu mære dar nach vil schiere bekant B* (vil hart sch. bek. I), dem komen ouch d. m. daz was im liebe bekant C*: aus *d. w. o. d. m. vil schiere bekant. 1640. s. o. S. 130. 1642. im heten leide getan B*, i. h. etewaz g. C*: aus *im heten iht getan. 1648. beide mage unde man B*, mine mage unde man C: aus *mage unde man. 1650. daz in ir frouwen bruoder dar ze huse solden komen B*, daz ir fr. br. ir ze h. s. k. C*: aus *daz in ir fr. br. ze huse solden komen. 1654. daz ist an den triuwen war B, an rechten tr. g, ane triegen Id, vil wærlichen Db (A weicht ab, C* fehlt): aus *daz ist an triuwen war. 1657. s. o. S. 125. 1659. gegen einigem sporn B* (Db), gegen einem halben sporn C*: aus *gegen einem

sporn. 1671. man diende herliche sit B* (mit vliz sit I), man diente willecliche sit C*: aus *man diende gerne sit. 1672. die geste ir niht ensahen si muote wærlichen daz B* (vil hart muot si daz I), daz si ir niht ensahen die geste müete sere daz C*: aus *die g. ir n. ens. si muote sere daz. 1679. als ez wol künege gezam B* (AIb, D), wand ez in beiden wol gezam C*: aus *als ez in wol gezam. 1682. daz ez des heldes magen nach eren müge wol behagen B* (A, I, b, g), diu rede muost den degenen beidenthalben wol behagen C*: aus *daz es müge den helden nach eren wol behagen. 1685. swie lützel si sin doch genoz B*, sw. l. si des sit gen. C*: aus *swie lützel sis genoz. 1693. in daz Etzelen lant B*, nider in der Hiunen lant C (a): aus *in der Hiunen lant. 1698. wie der vorige Fall. 1699. da von so het si jamers not B* (D, l), des twanc si jæmerlichiu not C*: aus *des het si jamers not.

1703. diu truoc er da zen Hiunen vil harte herliche sint B* (Ab, l), diu er da zen H. truoc vil herlichen sint C (a): aus *d. tr. er da z. H. vil herliche sint. 1706. die sult ir hinnen füeren in daz Etzelen lant B*, die sult ir füeren Volker von mir in der Hiunen lant C*: aus *die sult ir füeren in der Hiunen lant. 1709. s. o. S. 131. 1714. kond ez niht lieber gesin B* (lieber niht DI), kund niht lieber gesin C*: aus *kund lieber niht gesin. 1715. die vil lieben bruoder din B* (I), her die stolzen bruoder din C*: aus *die lieben (stolzen) bruoder din. 1729. umb der küneginne muot B*, der frouwen Kriemhilde muot C*: aus *der küneginne muot. 1731. da zen Hiunen müge gescehen B, zu den H. m. g. b (I), müge zen Hiunen geschehen C*: aus *zen H. müge gescehen. 1737. den helm vaster do bant I, den h. er vaste uf gebant D (ab), den h. er vaster gebant and.: aus *den helm er vaster bant. 1741. den soldet ir mir füeren in daz Etzelen lant B* (D, Ib), den solt ir mir gefüeret han her in Etzelen lant C*: aus *den soldet ir mir gefüeret han in E. lant. 1750. ist mir wærliche leit B* (mit guoten treuwen leit D), daz i. m. grœzlichen leit C (innicklichen a): aus *ist mir entriuwen leit. 1754. deheinen von den Hiunen lie B*, niht einen dannen komen lie C*: aus *deheinen dannen lie. 1760. die uz erwelten degene vorhten niemannes nit B* (I), d. uz erw. beide v. n. n. C*: aus *die uz erwelten vorhten niemannes nit. 1762. der schœnen Kriemhilde lip B*, der frouwen Kr. l. C*: aus *der Kr. lip.

1769. (vil) michel sorge bereit B*, vil m. arebeit ber. C*: aus *vil michel not bereit. 1780. s. o. S. 130. 1784. ich wæne ez hete dar umbe der küene Hagene getan B* (D), ich wæn iz hete H. ir ze reizen getan C*: aus *i. w. ez h. d. u. Hagene getan. 1792. ein ander sahen si an B (ADb, IK), sahen vaste ein ander an C*: aus *ein ander sahen an. 1797. der eren pilliche jehen B*, d. e. wol von schulden jehen C*: aus *der eren immer jehen. 1799. des gie in sicherlichen not B* (Ib), d. g. in wærliche not C*: aus *des gie in michel not.

1805. daz muosen edele vrouwen beweinen grœzlichen sit B*, daz muosen beweinen vil schœne juncfrouwen sit C*: aus *daz muosen beweinen vil edele vrouwen sit. 1829. der helt sich wafen began B* (I), sich do wafen began C*: aus *sich wafen began. 1833. als ez dem helde gezam B*, als ez dem degene gezam C*: aus *als ez im gezam. 1834. sagtens Volkere danc B*, sagten im des grozen danc C*: aus: *sagten im des danc. 1860. von den Kriemhilde scharn B* (der Kr. BD), von der küniginne scharn C*: aus *von Kr. scharn. 1863. wir soldenz Etzelen sagen B*, wir soldenz iu billiche sagen C*: aus *wir soldenz iu sagen. 1864. swie lange sie den hete zen Burgonden bekant B*, swie lange sis da heime mit freuden hete bekant C*: aus *swie lange si den hete da heime bekant. 1880. über des küneges sales want B*, mit kreften für des sales want C*: aus *über des sales want. 1883. s. o. S. 127. 1885. sam eines edeln ritters brut BDb (d, I, A), sam eins vil werden ritters brut C*: aus *sam eines ritters brut. 1893. vil harte gahen began ABNd, v. pald g. beg. b, (vil D) sere g. b. ID, sere gahen do began C, do gahen ser began a: aus *gahen do began. 1897. die in mit vlize waren zallem dienste gereht B* (I), die in ze dienste waren mit allem vlize gereht C*: aus *die zallem dienste waren mit vlize in gereht.

1901. daz ich die degene küene mit strite welle bestan B*, daz ich die edeln degene m. st. w. b. C*: aus *daz ich die degene welle mit strite bestan. 1908. dar umbe muost der recke do verliesen den lip B* (I), dar umbe muosen recken mit im verliesen den lip C*: aus *d. u. muose der r. verliesen den lip. 1910. dar umbe suln wir helde alle wagen den lip B*, d. u. s. w. degene a. w. d. l. C*: aus *dar umbe suln wir alle wagen den lip. 1935. huop sich ein vreislichiu not B* (I), huop sich engest-

lichiu not C*: aus *huop sich grimmiu not. 1949. minen lieben herren sagen B* (B), ze hove minen herren sagen C*: aus *minen herren sagen. 1957. s. o. S. 125. 1960. der muoz der aller erste sin B*, der muoz hie der erste sin C (a): aus *der muoz der erste sin. 1965. s. o. S. 127. 1971. vil manegen vallen in daz pluot B*, v. m. nider in d. bl. C*: aus *vil manegen in daz pluot. 1972. von wuofe grœzlichen schal B*, von strite gr. schal C*: aus *grœzlichen schal. 1976. im sageten grœzlichen danc B*, sagten im des grozen danc C*: aus *im sageten grozen danc. 1984. s. o. S. 131. 1985. der sorge gie Kriemhilde (vil B) harte grœzliche not BD, der sorge kriemhillden gie vil sorgkliche not b, der vil grozzen sorg gie si wærlichen not I (A und C* weichen stärker ab): aus *der sorge Kriemhilden gie vil groze not. 1986. von swerten springen daz pluot B* (dringen D), v. sw. vliezen d. bl. C*: aus *von swerten gan daz pluot. 1989. von minen mannen si geschehen B*, von uns ze schaden si g. C*: aus *von uns si geschehen. 1992. daz wil ich sicherlichen immer dienende sin B*, daz wil ich umbe iuch degene i. d. s. C*: aus *daz wil ich umbe iuch immer dienende sin. 1994. so rehte leide getan B* (Db), leides (harte a) vil getan C*: aus *leides vil getan. 1995. sehs hundert wætlicher man B*, sehs h. siner küener man C*: aus *s. h. küener man.

2002. wand ich gast nie deheinen so rehte leiden gewan AB (DI b), wan ich gast neheinen nie so leiden gewan C*: aus *wan ich gast nie deheinen so leiden gewan. 2003. hey waz er helme zerbrach B*, hey waz er liehter helme brach C*: aus *hey waz er helme brach. 2011. einen stætigen muot AB, e. vil stæten m. D, ane wanc vil stæten m. I (b) (C* fehlt): aus *einen stæten muot. 2017. zuo zim dar uf geschozzen wart B*, in daz hus gesch. w. C*: aus *dar uf geschozzen wart. 2034. ich wil in eine bestan B*, ich wil zware in bestan a (C fehlt): aus *ich wil in bestan. 2040. Volker der zierliche degen DId (B, b), der vil zierliche degen AC*: aus *der zierliche degen. 2041. von den Burgonden an BDb (d), den kunc v. B. an I, der B. kunich an A, da von B. an C: aus *von Burgonden an. 2043. erslagen næhlichen tot B* (b, I), vil nach gesendet in den tot C*: aus *vil nach erslagen tot. 2049. von den vianden komen B*, mit dem libe dannen komen C (a) aus *von in dannen komen. 2058. einen riche hohen muot B*, von den schulden hohen muot C*: aus *einen hohen muot. 2061.

do vil wenec genoz B*, harte wenic do genoz C*: aus *vil wenec do genoz. 2063. des künec Guntheres man B*, der vil übermüete man C*: aus *der Guntheres man. 2066. der recke küene unt gemeit B* (A), der snelle r. gemeit C*: aus *der recke gemeit. 2069. von den von Tenemarke gan B* (I), von den sinen friunden gan C: aus *von den Tenen gan. 2079. er warte ob iemen wolde noch zuo zin mit strite gan B* (I weicht ab), ob iemen zuo zin wolde mit strite zuo dem sale gan C (a): aus *ob noch iemen wolde zuo zin mit strite gan. 2093. s. o. S. 131. 2095. s. o. S. 128. 2098. der vride gahes widerseit B*, do der vr. w. C*: aus *der vride widerseit.

2106. wande ich deheinen minen friunt an den triuwen nie verlie B, an rehten tr. I, noch an tr. verlie d (AD), wande ich der minen friunde an triuwen nie deheinen lie C (a): aus *wand ich mínen friunt deheinen an triuwen nie verlie. 2110. an einander niht verlan B* (Bb, DN), niht ein ander verlan C*: aus *ein ander niht verlan. 2114. ez enmac an disen ziten et nu niht bezzer gesin B*, für trinken unt für spise kan niht anders nu gesin C*: aus *ez enmac a. d. z. niht anders nu gesin. 2117. des engalt an lieben friunden (sit B) vil manec wætlichez wip BI, . . . friunden sit vil manec edel wip D (Nb), d. eng. an l. fr. sit v. m. schœne wip C*: aus *des engalt an lieben friunden sit vil manec wip. 2118. ich wæne der jamer immer mer an heleden erge BDN (A, I, b), ja wæn ez an heleden der jamer immer mer erge C*: aus *ich wæne der jamer nimmer an heleden mer erge. 2121. si sehent uns noh begegene in strite ir etelichen gan B* (b, I, D), si sehent uns begegene noch ir eteslichen gan C*: aus *si s. u. noh beg. ir etelichen gan. 2134. nach in grœzlichiu ser B*, nach in jamer unde ser C*: aus *nach in scharpfiu ser. 2138. hie bi Etzelen hat B*, bi iu unt E. hat C*: aus *bi E. hat. 2143. von grozen schulden gehaz B*, gerne grœzlich gehaz C (a): aus *gerne gehaz. 2150. zuo dirre hohgezite braht ich die fürsten wol geborn B*, ja braht ich her ze lande die iuwern bruoder wol geborn C*: aus *ja br. ich h. ze l. die fürsten wol geborn. 2158. beneben Etzelen sin B*, beneben mime libe sin C*: aus *beneben mir (hie) sin. 2168. die stolzen ellenden sagen B*, die küenen el. s. C*: aus *die ellenden sagen. 2170. ez was im grœzliche leit B* (wærlichen I), ez was im ane maze leit C*: aus *ez was im harte leit. 2171. so rehte vrœlich

gemuot B* (I), von herzen vr. gem. C*: aus *vil vrœlich gemuot. 2179. woldet güetlicher lan B*, woldet minneclicher lan C*: aus *woldet sanfter lan. 2194. in daz Etzelen lant B*, her in E. l. C*: aus *in E. lant. 2195. so bedorfte ich in den stürmen deheiner halsperge mer B*, sone gerte ich hie zen Hiunen deh. h. m. C*: aus *so bedorfte ich deheiner halsperge mer.

2215. des edelen Rüedegeres tot B*, des guoten R. t. C*: aus *der Rüedegeres tot. 2219. daz vergalt im schiere (sere A, Gernot I) der ritter küene unde guot B*, daz vergalt im wol mit ellen d. r. k. u. g. C*: aus *daz vergalt im der ritter küene unde guot. 2222. sint unser ellenden pfant B*, die müezen nu sin unser pfant C*: aus *die sint nu unser pfant. 2226. s. o. S. 127. 2237. vil manec zierlicher degen B*, v. m. uzerwelter d. C*: aus *vil manec guoter degen. 2240. daz ir die vrage gein in tuot B* (A), daz ir d. vr. da zin tuot C*: aus *daz ir die vrage tuot. 2244. hant die Burgonde erslagen B*, hat uns her Gernot erslagen C*: aus *hant si uns erslagen. 2245. er ist den ellenden holt B*, er ist den Burgonden holt C*: aus *er ist den künegen (od. heleden, etc.) holt. 2258. lit an Rüedeger erslagen B, lit von iu helden (recken Db, degenen C*) erslagen and.: aus *lit von iu erslagen. 2267. wand er uns striten hie verbot B*, wan er uns strit mit iu verbot C*: aus *wand er uns strit verbot. 2269. mag ich mit eren niht vertragen B*, mag ich langer n. v. B*: aus *mag ich niht mer vertragen. 2296. zware niemen getan B*, ander n. g. C*: aus *niemen getan.

2307. der helt do Hagenen entran B*, d. h. vil kume danne entran C*: aus *der helt vil kume entran. 2311. mit dem minem lebene ich dem tiufel vil kume entran B (Db), und och mit minem lebene dem tiufel kume sus entran I (A), wie kume ich mit dem lebene dem selben valande entran C*: aus *unt ich mit dem lebene dem tiufel kume entran. 2316. s. o. S. 131. 2318. s. o. S. 125. 2323. niemen wol sterben mac A, n. nu ersterben m. I, n. er- (ge- b) sterben m. Db (K), n. niht ersterben m. a, n. sterben nemac BC: aus *niemen sterben mac. 2333. mich dunket daz diu mære iu niht rehte sin geseit B* (I), mich dunkt wie iu diu mære niht ze rehte sin geseit C*: aus *mich dunkt daz iu d. m. niht rehte sin geseit. 2341. nu siht man bi iu niemen wan eine Hildebranden stan ABIb (niwan H. st. DK), nu siht man niemen mere bi iu wan H. stan C*: aus *nu s. m. bi iu n. wan

H. stan. 2347. mir ist zorn daz unser beider hie ze gisel ist gegert B* (ist ze g. hie geg. B), mich müet daz mines herren unt min ze gisel ist gegert C*: aus *mir ist zorn daz unser beider ze gisel ist gegert. 2349. den vil zierlichen degen B*, der was ein uz erwelter degen C*: aus *den uz erwelten degen. 2353. do wart si vrœlich genuoc B*, do wart ir liebe genuoc C*: aus *do wart si vro genuoc. 2357. huop sich ein grœzlicher scal B*, h. s. ein ungefüeger schal C*: aus *huop sich ein grozer scal. 2358. daz (do) her Dietrich genas B*, daz do D. ie genas C*: aus *daz Dietrich do genas. 2367. heim zen Burgonden komen B*, wider z. B. k. C (a): aus: zen B. komen.
2368. B*: 3. die wile daz si leben
4. deheiner miner herren so sol ich in niemen geben (D, K, A);
C*: 3. die wile deheiner lebe
4. der minen edelen herren unt in niemanne gebe:
aus *die wile daz si leben,
deheiner miner herren, unt ich in niemen gebe.
2375. des küenen Tronegæres tot B*, des vil küenen recken tot C*: aus *des küenen recken tot. 2376. daz si so grœzlichen scre B* (welichen I), daz si so angestlichen scre C*: aus *daz si so lute scre. 2377. beidiu mage unde man B*, alle ir mage unde man C*: aus *mage unde man. 2378. zaller jungeste git B* (zeiungest an dem ende git I), an dem ende gerne git C*: aus *ze jungeste git.

Diess die Fälle, welche die Erschliessung von dreihebigen Versen nahe legen. Es sind 449. Wenn, wie oben bemerkt, in einem unbestimmbaren, gewiss beträchtlichen Bruchteil von ihnen die Textabweichungen ohne formalen Antrieb oder aus einem andern formalen Antriebe entstanden sind, so ist auf der andern Seite zu bedenken, dass von den Versen, deren stärkere Divergenzen uns von einer Reconstruction abstehn liessen, leicht eine weitere Anzahl sich zu den ursprünglich dreihebigen stellen können. Vor allem aber kommt in Betracht, dass den Bearbeitern bei der Herstellung der Vierhebigkeit gewisse einfache Kunstgriffe sich häufig darboten: so der Einschub von *vil, harte, hie, der, ein teil, beidiu, sit, do*; oder die Umstellung dieser Wörter. Wenn nun

das Vorhandensein dreihebiger Originalverse und die Tendenz der Bearbeiter auf ihre Beseitigung als gesichert gelten darf, so ist es mehr als wahrscheinlich, dass sehr häufig die Bearbeiter in der Wahl des Mittels zusammentrafen, dass also ein vierhebiger Vers in einheitlicher Lesart vorliegt, der doch erst aus einem dreihebigen hervorgegangen ist. Noch öfter aber stimmt C* nur zu einem Teile von B*: ich bin in diesen Fällen nur ganz ausnahmsweise von dem Grundsatz abgegangen, dass in dieser betr. Lesart das Original liegen muss. Von der Annahme zufälligen Zusammentreffens müsste vielleicht freigebigerer Gebrauch gemacht werden; vgl. folgende Fälle:

1013. *do het gerochen Hagene* *harte Prünhilde zorn* BDbd—C;
dagegen: *vil ubil het gerochen* *Hagen Brunhilde zorn* I.
gerochen hete hagene *vil ubele brunhilde zorn* A.
(auch a mit *do het gerochenn praunnhild ierenn zorn* mit ausgelassenem *Hagene* ist zu vergleichen.)

1378: *sam ob si noch heten* *beidiu lant unde velt* ABDbd—C;
gegen: *lant und dar zuo breites velt* I.

2287. *da von der starke Volker* *do den ende da gewan* AB—C;
da den ende do gewan D,
do den ende gewan Iabg.

1942. *du hast dem künege Etzel* *so grozen schaden hie getan* ABI--C; *hie* fehlt Da;
hertzen laides vil getan b.

Fast alle derartigen Fälle sind oben nicht mit herangezogen worden. Und doch ist es wahrscheinlich, dass manche von ihnen auf dreihebige Vorlage zurückgehn. Man geht darnach wohl nicht zu weit mit der Annahme, dass von sechs Strophen des Originals mindestens eine stumpfen Ausgang hatte.

Von den zahlreichen dreihebigen Schlusszeilen der Hs. A decken sich nur 16 mit den erschliessbaren Originalversen. Die übrigen 200 können keinen Anspruch auf Ursprünglichkeit erheben. Daher wird es wahrscheinlich, dass auch von jenen 16 manche wenn nicht alle durch Auslassen eines Wortes oder Wortteiles erst aus einem vierhebigen Verse hervorgegangen sind. Die Fälle sind: 185. 286. 289. 315. 362 (?). 592. 627. 1100. 1216. 1312. 1352. 1392. 1424. 1703 (?). 2114. 2240.

Unter den formalen Rücksichten, die die Umarbeitungen des ursprünglichen Nibelungentextes wenn nicht veranlassten so doch leiteten, ist das Streben nach geregelter Strophenform die wichtigste. Was zur Beseitigung der unreinen Reime, zur Erleichterung der schweren Auftakte und Taktfüllungen geschah, tritt zurück hinter der Unterwerfung der Versausgänge unter das einheitliche Strophenschema. In welchem Umfange der Urtext die alte Abwechslung der Halbversschlüsse bewahrt hatte, — davon giebt uns die Vergleichung der Bearbeitungen einen mangelhaften Begriff.

Was in ältrer Zeit dem rhythmischen Empfinden der Germanen als episches Strophenmass gegolten hatte: die Vierzahl der Strophenglieder und die Zahl der Takte bestimmt, die einzelnen Halbversschlüsse aber, die ihrerseits den Bau des Versinnern bedingen, in freiem Wechsel sich ergehend, — dafür war das Gefühl erstorben. An seine Stelle trat die Forderung regelmässiger Wiederkehr derselben Formen. Die Entwicklung führt von jener Freiheit, die als eine kennzeichnende Eigentümlichkeit der altgermanischen Strophenbildung betrachtet werden darf, zu der ausgeglichenen Gesetzmässigkeit, wie sie den neuern Strophenformen eigen ist. Bevor diese Entwicklung abgeschlossen war, wurden die Kürenberglieder und die Nibelungen gedichtet. Sie lassen uns den geschichtlichen Vorgang auf seinen letzten Stufen überschauen.

In zwei Puncten sind auch die überarbeiteten Nibelungentexte hinter dem letzten Ziele der Entwicklung, hinter der vollkommenen Einheit zurückgeblieben. Neben den klingenden ersten Halbversen finden sich die vollen. Und neben den stumpfen zweiten und vierten Halbzeilen begegnen jene Verse mit klingendem Ausgang, die sich unter der Hand der Bearbeiter um eine Hebung verkürzt hatten.

Aber auch von den Epen des lampartischen und des ostgotischen Sagenkreises erreicht keines die völlig einheitliche Strophe. Ja sie bleiben zum Teil hinter dem Grade von Geschlossenheit zurück, der im bearbeiteten Nibelungenliede gewonnen war. Vornehmlich kommt das Schwanken der letzten Halbzeile in Betracht. Dazu die häufigen stumpfen Cäsuren: z. B. in den Wolfdietrichtexten B und D. Man vergleiche Dtsch. Heldenbuch 2, XXXII f. 3, XXIII f. LXI f.; 4, XI. XXVIII. Und in den Bearbeitungen des 15. Jh. ist der Zwang der Regelmässigkeit oftmals noch ent-

schiedener gebrochen. Besonders in dem alten Drucke des Heldenbuches; man vergleiche die folgenden zwei Strophen aus dem Rosengarten (Ausgabe von Ad. Keller S. 623. 631):

Da spräch der iúng sígestáb *es wü'rt mir ny'emer léit*
darúmb ich víl dest líeber háb *die kéiserlíchen méit*
das síe gern féchten séhè *die rítter v'mb ir mánhéit*
dás man dá wol spéhè *wér den préis von dánnen tréit.*

Die hát ein gárten v'mefáng *mit rósen wól becléit*
dér ist éiner méilen láng *vnd éiner hálben bréit*
sie hát zwölff híeter féin *der áller kíensten mán*
als mán si án dem réin *ny'ergen fínden kán.*

Auch z. B. in Christianus Wierstraats Reimchronik der Stadt Neuss (1497) ist das alte Strophenmass mit einiger Beweglichkeit gehandhabt: volle Cäsuren häufig neben den klingenden, vielleicht auch stumpfe (die Lesung ist nicht immer sicher); und klingende Langversschlüsse nicht selten neben den stumpfen.

Die lebendige, volkstümliche Ueberlieferung vererbte also die Strophe als keimkräftigen Organismus: unter der Hand der Dichter war sie dehnbarer, gestaltbarer Stoff — innerhalb nicht allzu weiter Schranken. Als puristisches, sicher nicht volkstümliches Bestreben erscheint es mir, wenn der Hersteller des Piaristentextes der Nibelungen, wie er auch die Cäsurreime fortschafft, die Reste alter Mannigfaltigkeit in den Versausgängen folgerichtig tilgt. Seine ersten Halbzeilen sind nie mehr voll, immer klingend; die zweiten immer stumpf (denn die Ausgänge wie *sagn, gebn, strittn* müssen, bei Erwägung aller Umstände, dem Bearbeiter wohl als stumpf gegolten haben). So ist das Nibelungenlied in dieser Ueberarbeitung des 15. Jh. bei der metrischen Einheitlichkeit angelangt, welcher schon die Texte der classischen Zeit zustrebten.

Die letzten Halbverse waren es, die im Originaltext am weitesten von einheitlicher Gestalt entfernt waren. Sie gaben dem Besserungsdrange der alten Ueberarbeiter am meisten zu schaffen. Durch diese wurde der in die Ohren fallende Abschluss der Nibelungenstrophe zur Norm erhoben.

Diese vollen, vierhebigen Schlussverse finden nach dem rhythmischen Gefühle unsrer Zeit eine sehr verschiedene Beurteilung.

Der Metriker anerkennt in ihnen eine ausgezeichnete Feinheit; wo er von ihrer Verdrängung durch die dreihebigen Verse spricht, da pflegen Worte wie 'Rohheit, Verflachung, Verwilderung' zu fallen. Den gebildeten Laien dagegen muten die verlängerten Schlusszeilen wie ein Stück nordischer Barbarei an, vor welcher die sonst so erfreuliche Strophenform sich doch nicht ganz verschliessen konnte. Er zieht den Hildebrandston mit seinen gleichmässig gebauten zweiten Halbversen der Nibelungenstrophe vor.

Vermittelnd möchte man sagen: besser als beides ist das, was beidem vorausgieng: der Wechsel stumpfer und voller Strophenschlüsse. Dem Dichter wird dabei eine grössere Freiheit des Ausdrucks vergönnt, und zwar gerade an der Stelle der Strophe, wo er ihrer am meisten bedarf. Es ist oft hervorgehoben worden, dass die strophische Form dem erzählenden Dichter eine Fessel ist. Aber diese Fessel wird gelockert, wenn die Strophencadenz nicht in unabänderlicher Starrheit dieselbe bleibt. Das Nibelungenlied selbst legt davon Zeugniss ab. Zahllos sind seine Schlusszeilen, in denen man die Vierhebigkeit nicht missen möchte: in den vier ausgefüllten Takten entfaltet sich der Ausdruck aufs angemessenste, und es mangelt nicht an bedeutenden rhythmischen Wirkungen. Aber daneben sind allzu häufig die Verse, die es nur mit Hilfe mattester Flickwörter und ungelenker Wortstellungen zur Vierhebigkeit brachten. Die Fälle, da wir die Vierhebigkeit als das Werk der Umarbeiter zu erkennen glaubten, zeigten fast lauter entnervende Verbreiterungen der originalen dreihebigen Lesart. Aber auch wo die volle Form schon dem Urtext angehört haben muss, ist oft genug die Präcision und Kraft des Ausdrucks der Vorliebe für die vier Hebungen aufgeopfert. Wenn Strophe 2032 schliesst

do wart der küene Volker   ein teil vil zornec gemuot,

so kann man nur bedauern, dass das Versmass ein so trauriges Einschiebsel wie *ein teil* verschuldete. Oder wenn in Strophe 1778 Volker seine Worte an Hagen beschliesst:

so entwiche ich iu durch vorhte   uz helfe nimmer einen vuoz,

so wirkt das *uz helfe* recht schleppend und nach dem *ich hilfe iu sicherlichen* der ersten Strophenzeile geschwätzig. Man muss die Handschriften BKb zu ihrem (wohl unfreiwilligen) Auslassen dieser Beigabe beglückwünschen. In Strophe 813:

. . . . ir vreude nie gelac
da zer hohgezite *unz an den einleften tac*

hat es der absonderliche *einlefte* Tag nur seiner Zweihebigkeit wegen über den legitimen *zwelften* Tag gewonnen (vgl. o. S. 126 *daz driuzehende jar*, welches B* für *daz zwelfte jar* des Urtextes und der Redaction C* einsetzt).

So hat schon im originalen Texte der Hang zur Vierhebigkeit der dichterischen Schönheit geschadet, und die Nivellierungssucht der Bearbeiter tat das ihre, um das Unheil zu mehren.

Zu Gunsten der vollen Schlussverse findet man vornehmlich angeführt, dass sie unentbehrlich seien zur Abgrenzung der Strophe: würden sie den andern geraden Halbzeilen gleich gemacht, so hätte man nur noch Langverspaare, keine Strophen mehr. Dieses theoretische Bedenken wird genügend widerlegt durch die Geschichte selber: der Hildebrandston, mit oder ohne Binnenreim, hat sich die Festigkeit des Strophengefüges sehr wohl zu erhalten gewusst. Und in der Tat ist unser Gehör so beschaffen, dass wir eine Verbindung von zwei Langverspaaren als höhere Einheit empfinden können, wofern nur die Sprachperiode nicht über die Schranke hinausgreift: es braucht dazu keine rhythmische Differenzierung.

Als lebenskräftige Form hat sich der volle Schlussvers nicht bewährt. So erfolgreich sich das Strophenmass der Nibelungen seinen übrigen Teilen nach in der weltlichen wie in der geistlichen Dichtung der kommenden Jahrhunderte ausbreitete: von den verlängerten Schlusszeilen wurde allgemein abgegangen. Und wer möchte Uhland nicht Recht geben, dass er die Strophen seiner schwäbischen Heldensänge dreihebig ausklingen liess?

Uebersicht.

Druck von Fr. Aug. Eupel in Sondershausen.







